الرسوم التحضيرية
وعلاقتها بلوحات الفنان مصطفى أحمد



المجلس الأعلى للثقافة

تأليف

: رضا عبد السلام

اهداءات ٢٠٠٤

المجلس الأعلى للثقافة
القاهرة



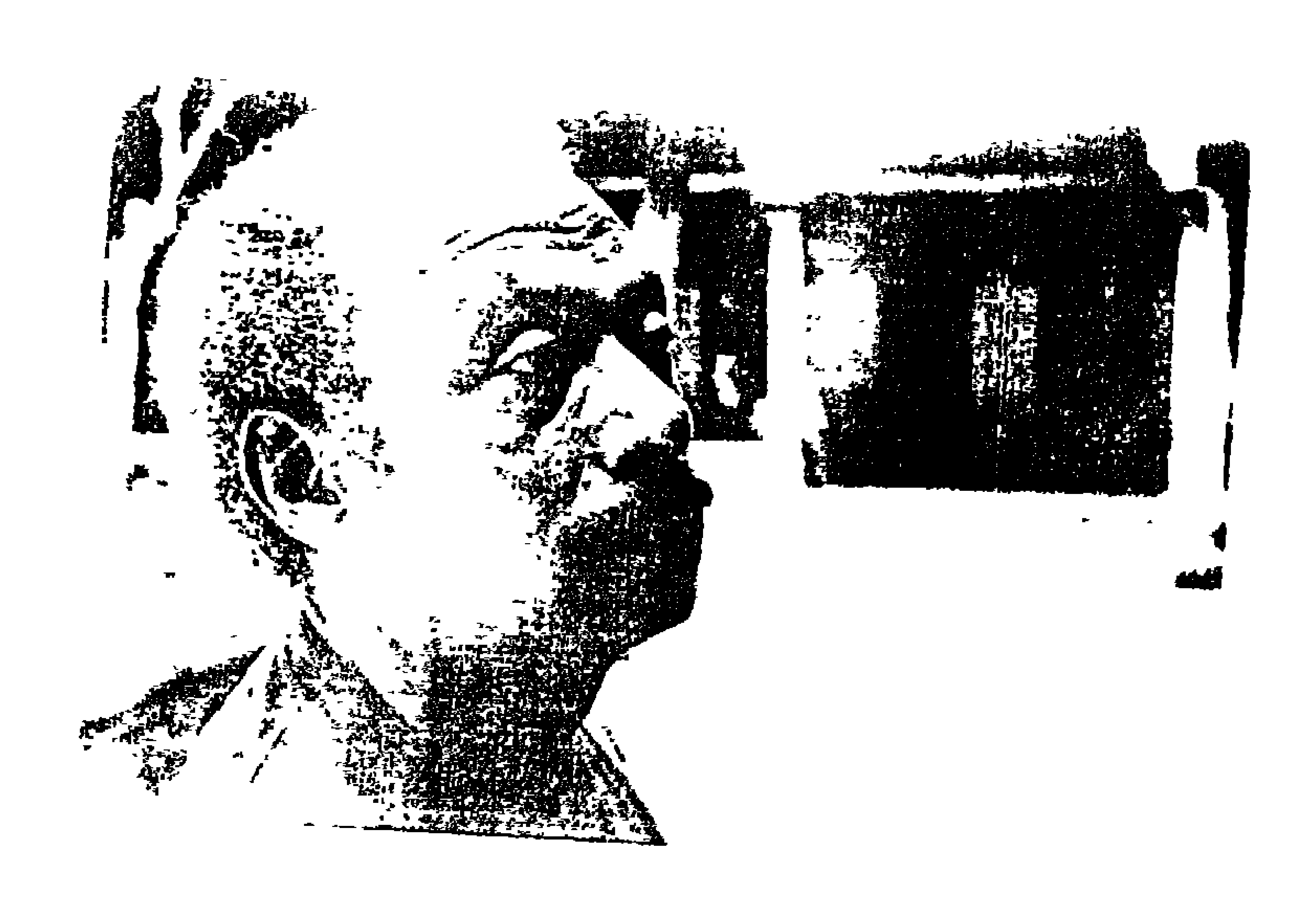
"تحية إلى الفنان كمال حليفة" زيت على كرتون ٢٠,٥×٢٨ سم مصطفى أحمد

المجلس الأعلى للثقافة

الرسوم التحضيرية وعلاقتها بلوحات الفنان مصطفى أحمد

د. رضا عبد السلام





الفنان مصطفى أحمد

١٩٣٠ - ١٩٩٩

الرسوم التحضيرية وعلاقتها
بلوحات الفنان التصويرية

- شرعت لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة فى استصدار عدد محدود من الكتيبات صغيرة الحجم عن الفنانين التشكيليين المصريين المعاصرين لتغطية جانب هام من تاريخ حركة الفن المصرى المعاصر الذى يعانى نقصًا شديدًا فى الكتب المتخصصة فى هذا المجال ولتكون فى نفس الوقت فى متناول يد كل محبى الفن ومتذوقيه لسعرها المعقول.

- وفى ضوء هذا التوجه الثقافى والمعرفى كلفت اللجنة عددًا من الفنانين الباحثين ونقاد الفن للإسهام بأقلامهم فى هذا المشروع الوليد . وتركت لكل كاتب حرية اختيار الفنان الذى يود الكتابة عنه، لكن فى إطار اتفاق عام على أهمية هؤلاء الفنانين المعاصرين، وتميز إنتاجهم الإبداعى .

- بناء على هذا وقع اختيارى على الفنان الراحل مصطفى أحمد (مواليد القاهرة ١٩٣٠ - ١٩٩٩) ، لأسباب موضوعية هى أنه لم يحظ باهتمام كاف ولا بتكريم يليق به كواحد من الفنانين

الهامين الذين كرمتهم وزارة الثقافة ، ولأنه أولاً وقبل كل شئ فنان جاد ومتميز أعطى من وقته وإبداعه الكثير ، فضلاً عن أنه إنسان دمث الخلق ومثقف ومتابع للمعارض الفنية فى مصر . وكان لقاؤنا معًا يتم بالمصادفة وكان دائماً يعبر عن إعجابه بأعمالى الفنية ، وكنا نتجاذب أطراف الحديث حول إبداع الفنانين وحال الفن فى مصر ثم نفترق على أمل لقاء آخر يجمعنا .

– وعندما فكرت فى الكتابة عنه وجدتنى أعود بالذاكرة إلى سنوات السبعينيات حين التقيت به أول مرة في واحد من معارضه الهامة بقاعة أخناتون (أرابيسك حاليًا – بجوار سينما قصر النيل). ومنذ ذلك الحين وعلى مدى ما يقرب من خمسة وعشرين عامًا ظللت أتابع معارضه التى يقيمها فى القاهرة .

– وكانت أعماله الفنية مصدر إعجاب وإمتاع لى لأن موضوعاتها وتكويناتها وتقنياتها المتنوعة وأسلوبه فى صياغة الأشكال، والضوء الوافر الساطع والتضاد القائم بين الظل والنور، والمساحات الفراغية، وكثافات اللون بين العتمة والشفافية، وحالة السكون، وصلابة الأشكال وضآلة الإنسان ورصانة التكوينات وغيرها من قيم التشكيل والبناء جعلتنى أرتبط وجدانيًا بذلك العالم الخاص الذى يلفه الغموض تارة والسكون والسحر تارة أخرى، بل أهيم فيه بخيالى وكأنى جزء من نسيج ذلك العالم المسرحى المحدود.

– وعلى مدى تلك السنوات التى شاهدت فيها معارضه لم يسعدنى الحظ بمشاهدة أعماله من اللوحات السابقة عليها ، تلك

التى أنجزها بعد إتمام دراسته الجامعية فى الفنون الجميلة عام ١٩٥٤م وحتى نهاية الستينيات. وبعد رحيله شاءت الظروف أن ألتقى بزوجته المخلصة «د/ سميرة أبو زيد» (أستاذ مناهج وطرق التدريس بكلية التربية - جامعة حلوان) فى منزلها القريب من منطقة دير الملاك بحدائق القبة للاطلاع على باقى لوحاته الزيتية ورسوماته التى خلفها وراءه والتى لم أرها من قبل.

- كانت دهشتى كبيرة حين شاهدت تلك المرحلة المبكرة من أعماله معلقة إلى جوار بعضها البعض، القديم منها والحديث، على جدران الحجرات كلها بقدر ما اتسعت والباقى مخزن. وكانت دهشتى أكبر عندما اطلعت على رسومه الأولية المنفذة بالقلم الرصاص أو الفحم فوق قصاصات من الورق صغيرة المساحة. ترجع دهشتى لا إلى كثرة الرسوم فحسب إنما إلى قيمتها المرجعية التى تعكس طريقة التفكير المنهجية للفنان والإرهاصات الأولى «الخام» التى تولدت منها بعد ذلك اللوحات الرائعة واسعة الخيال والمهارات الفنية فى الرسم والتصميم.

- كنت بين الحين والآخر التقط أحد الرسوم الأولية وأقارنها باللوحة التصويرية التى تم تنفيذها للتعرف على أوجه التشابه والخلاف بينها. كانت درجة التشابه عالية جداً وذلك يعنى حرص الفنان على ألا يترك صغيرة أو كبيرة دون أن يسجلها فى تلك القصاصة الصغيرة بدقة إلى أن يكبرها ويحيلها إلى لوحة تصويرية.

- طبعًا قد يتطلب الإعداد لعمل فنى عمل أكثر من تخطيط أو محاولة للوصول إلى التصميم والنتيجة المناسبة، وبمعنى آخر فهو إعداد متأن ودقيق وصولاً إلى الصيغة النهائية قبل الشروع فى تنفيذ اللوحة الزيتية.

- إذن ما أهمية تلك الرسوم الأولية التى يستعين بها الفنان أثناء الإعداد لأعماله الفنية، وهل هى ضرورية فعلاً له ولنا نحن كباحثين ودارسين للفن؟

- ولماذا يخفى الفنان تلك الرسوم الأولية في مرسمه ولا يسمح بعرضها إلى جانب أعماله الفنية؟ وأيضًا وللأسف لم نلحظ تلك الرسوم في الكتب التى طبعت عن حياة وأعمال الفنانين المصريين الإبداعية .

- لقد رحل عن عالمنا الفنى فنانون لهم سبق الريادة والتميز، ولا نعرف عن إنتاجهم فى هذا المجال سوى القليل الذى تبقى وحفظ إلى جانب أعمالهم فى متاحفهم أو فى قاعات العرض التى تحمل أسماءهم، لكن من المؤكد أنه ليس كل ما رسم الفنان طوال مسيرة حياته الإبداعية.

- ولكى أجيب على تلك التساؤلات الخاصة بضرورة الرسوم الأولية وقيمتها المرجعية والفنية عند مصطفى أحمد، أجد من المناسب استعراض أهم السمات الجمالية والإنسانية التى تضمنتها أعماله الإبداعية على مدى أربعين عامًا أو يزيد ، منذ تخرجه فى كلية الفنون الجميلة قسم التصوير عام ١٩٥٤ . ثم أتناول بشئ من

التفصيل نماذج من رسومه الأوليـة التى صاحبت عملية الإبداع منذ لحظات التفكير الأولى، متتبعًا خطواتها المرحلية وصولاً إلى التصور النهائى الذى سـوف يترجم حرفيًا أو نسـبيًا حسبـما يرى الفنان من أهمية لذلك ومقارنة تلك الرسوم بالمنتج الإبداعى النهائي من حيث أوجه التقارب والتباعد.

– معنى هذا أنـى آخذ على عاتقى البـحث فى مجـال خاص جدًا وغير معلوم للآخرين، مجال يحتفظ فيه الفنان بأسراره الخاصة فى خزانتـه الحديدية التى لا يملك مفـتاحها سـواه ، حتى لا يطلع عليها أحدًا غيره.

– ويالسوء حظ الـفنان الذى يرحل بعيدًا أو يـغيب إلى الأبد عن عـالمنا ولا يجـد من يحـفظ من بعـده إرثه النادر من الرسـوم والتخطيطات، إذ سيكون مصيرها بل مـصير أعماله الفنية أيضًا هو الإهمال والضياع أو التخلص منها فى صناديق القمامة.

– المهم أن فتح تلك الخـزانة الخاصة والاطلاع على ما تحـتويه من رسوم وتخطيطات الفنان مصطفى أحمد، سـوف يساعدنا كثيرًا على الإمساك بمفـاتيح التجربة الجمالية والكشف عن عـالم الشعور والأفكار المخـتزنة فى الـذاكرة، ومـقدار الخـيـال ومهـارات الرسم والتصـميم التى يمتلكهـا الفنان، وقدراته على التـعبيـر بها. عندئذ سوف ندرك أهمية الـرسوم الأولية باعتبارها خطًا موازيًـا فى أهميته للوحـات المنتهيـة، لأنها سـتظل دائمًا وأبدًا القـاعدة الصلبـة التى يؤسس عليـها الفنان وكل فنان فى مـجاله الخـاص رؤيته الإبداعـية الحقيقية.

(المرحلة الأولى من ١٩٥٥ - ١٩٧٠)

- عادة ما يسعى الفنان الواعد سعيًا حثيثًا بعد تخرجه وحصوله على درجة البكالوريوس فى الفنون الجميلة لإيجاد شخصية فنية مميزة له. وهو فى سعيه هذا يوازن بين متطلبات التعاليم الأكاديمية أو المدرسية التى ينطلق منها مطمئنًا إلى قدراته الفنية والتكنيكية والمهارات الأساسية التى اكتسبها وبين نزوعه نحو التخلص التدريجى أو التمرد على تعلمه باعتباره قيدًا يعوق رغبته فى التعبير عن مشاعره وأفكاره بحرية. فى تلك الفترة المبكرة تكون أعمال الفنان لم تزل فى مرحلة التشكل والنضج، وغير واضحة الشخصية الفنية رؤية وأسلوبًا لكنها تمثل الإرهاصات الأولى والميل نحو معالجة المواضيع المحببة إلى نفس الفنان مثل الطبيعة الصامتة والبورتريه والعارى والمواضيع الاجتماعية الإنسانية والمناظر إلى آخر ما نطلق عليه عادة مواضيع تقليدية.

- كان مشروع التخرج عام ١٩٥٤ المؤلف من اثنى عشرة لوحة زيتية عن الطفولة والأسرة والأحياء الفقيرة فى القاهرة معالجة بأسلوب واقعى تمثل الانطلاقة الأولى بحثًا عن ذاته. عقب مشروع التخرج والسنوات التالية بدأ يدرك الفنان «مصطفى أحمد» بعين بصيرته اللحظة التى يتوجب فيها التعبير عن الإنسان، بكل ما تنطوى عليه من جهد وقلق. ذلك الصراع نراه على درجات متفاوتة فى لوحات (أشكال قمرية وعاصفة كونية والرحيل عن النوبة والسد العالى) التى يغلب عليها لون أحادى من درجات البنى

المحروق والبنى المشرب بزرقة مع درجات لونية أخرى بنسب متفاوتة تجعلها أقرب إلى الرماديات المخلطة بلون (الأرض والطمى) باستثناء مناطق الضوء التى يزيد فيها استخدام درجات من الأبيض، علاوة على معالجة عناصر الأشكال الإنسانية والرمزية بأسلوب نحتى مبسط دون عناية بتفاصيل أو أبعاد تشريحية. ولم يعنى كثيراً بالمستويات والأبعاد المنظورية والألوان الطبيعية، واكتفى بخط الأفق الذى يحدد مستويات اللوحة وأبعادها الوهمية. تلك التقنية الجمالية أضفت على الأعمال شجنا غامضًا وأصيلاً.

- يذكر أن بعض المصورين من جيل الخمسينيات والستينيات لجأ إلى استخدام مثل هذه التقنية الجمالية، «كل واحد بأسلوبه» فى معالجة مواضيعه الخاصة، حيث الاهتمام بتشكيل الأشكال وإثراء نسيج السطح بطبقات لونية متعددة تميل إلى الدرجات اللونية المعتمة، فى معالجة قضايا اجتماعية وإنسانية. ومن بين هؤلاء الفنانين عباس شهدى، حامد عويس، ممدوح عمار، حسن سليمان، سعد عبد الوهاب، كمال خليفة، السجينى، عبد المنعم القصاص، وعز الدين نجيب وغيرهم. ويقينى أن من الأسباب التى دفعت أولئك الفنانين لاستخدام مثل هذه التقنيات التشكيلية والتعبيرية تلك التحولات الاجتماعية والسياسية من رأس المال الحر والإقطاع والليبرالية والملكية إلى الجمهورية الاشتراكية التى استهدفت تحقيق آمال الطبقات العريضة من شرائح الشعب والتنمية والتحرر الوطنى ورفع شعار التعليم والخبز والعمل للجميع، وكذلك الاعتقاد بأنها الأكثر قوة وتعبيراً عن الهوية المصرية.

- لقـد وعى الفنان مـصطـفى أحـمـد فى تلك الأثناء درس التاريخ باعتباره قـصة الوجود الإنسانى على الأرض، ذلك الوجود القائم عـلى الصراع بين قوى مـتعـددة خارجيـة بين الخيـر والشر، وصـراع آخـر داخل الإنسـان ذاته وعلى الإنسـان أن يخـوض هذه المعركة معتمداً على إرادته الحرة وإيمانه وذكائه وقوته. ومن هنا بادر الفنان بالتسـاؤل عن مفهوم الإنسان وعن قـيمته ومـبرر وجوده فى الحياة.

- فى هذه الحال لو رجعنا إلى لوحاته الـسابقة الذكر وتأملناها جميـعها بعناية سنرى مدى اهتـمام الفنان بالإنسان باعتـباره عنصراً أساسيًـا فى تكوينات لوحاته الفنية، بل يكاد يكون القـاسم المشترك الأعظم.

- ولوحة «عاصفة كونية» (زيت على قماش، ١٠٠ X ١٥٠سم، ١٩٦٢ - شكل١) مـثال على احـتدام الصـراع بين قوى الطبـيعـة العارمـة التى تدفع بكتل حجرية ضـخمة من الفضـاء الخارجى إلى الأرض للقضاء على من عليـها من بشر فالشخصـان الواقفان على الأرض وسط صحراء جرداء وليل عاصف غير مـستقر يبدو عليهما الذعر وهما يحاولان تفادى تلك المصيـبة الآتية من المجهول لعلهما ينجوان من ذلك المصير المحتوم.

- لوحـة «المصلـون» (زيت على قـمـاش، ٨٣ X ١١٠سم، ١٩٦٥ - شكل ٢) مثال على ما نراه يسعى الفنان للتعبير عن محنة الإنسان الضعيف بكل ما تنطوى عليه من شقاء وقلق، ذلك الصراع

الذى نراه على درجات متفاوتة بين الإنسان والمجهول. فى مثل هذه الظروف حـالكة السواد غـالبًـا ما يلجـأ الإنسان إلى الله خـاشعًـا متضرعًا أن يقيه من كل أذى ويؤمن طريقه وعيشه.

- لوحة «العمل فى الحقل» التى أنجزها عام ١٩٦٧ (شكل ٣) نجد أنها تتألف من ثلاث عناصر رئيـسية (الإنسان والأرض والقمر) ثم اللون البنى متعدد الدرجات الدافئة السميكة يكسو سطح اللوحة بكاملها. فى هذا العمل وغيره اعتمد الفنان طريقًا جديدًا فى تصوير الواقع القاسى الذى يعيشه الإنـسان من أجل كسب قوت يومه. إنه واقع فى لا وعى الفنان، يجسد أزمة الإنسان المعاصر فى واقع الحياة الاجتمـاعية التى ينسـحق فيها الضعـيف أمام القوى، فى مـجتمع تسوده الفروق الطبقية بين الغنى والفقير.

- فى تلك الفترة من الخمسينيات كانت هناك أعداد غفيرة من العاطلين أو الفـقراء وفى المقابل قلة من الأغنياء وأصـحاب النفوذ، الأمر الذى عجل بقيام الثورة لإذابة الفوارق الاجتماعية بين الطبقات الدنيا والوسطى والعليـا، ليتساوى الجـميع فى الحقوق والـواجبات وتسود العدالة والحق والخير للحفاظ على الإنسان من حيث هو قيمة عليا وبين ما يصبو إليه من تحقيق آماله العريضة.

- ذلك هو المحتوى الدرامى الذى سعى الفنان إلى تحـقيقه فى هذا العمل وغيره من مجـموعة تلك المرحلة بشكل عام. أضف أنه هنا كان لا يـصف ولا يسجل مشـهدًا بل يعـبر عن حـالة نفسـانية

وجدانية شـديدة التأثر بما يدور حوله من أحداث، من ايقـاع حياتى يومى رتيب لازالت الشـريحـة العريضـة فى المجـتمع المصـرى من الطبقتين الدنيا والوسطى تعانى منه وتتطلع نحو آمالها العريضة التى قد تتحقق يومًا ما .

- ولكى يتمكن الفنان من التـعبير عن تلك القضـايا الإنسانية كانت أولى وسـائله فى التعـبير اخـتزال عناصـر الأشكال إلى حد التبـسيط الشديد وتكثيـف المحتوى الرمزى ودفع طبـقات من اللون البنى المحروق فـوق بعضهـا مستعـينًا بسكين المعجون لجـعل نسيج السطح حيويًا ونابضًـا من ناحية، وتجسيد أشكاله الإنسـانية ومنحها صفة الصلابة لمقاومة عامل الزمن المتقلب من ناحية أخرى.

- بالنظر إلى الرسم التحضيرى المصاحب للصورة ومقارنته بها نجـد أنه يتضـمن عناصـر التكوين الأسـاسيـة من خطوط وأشكال وظلال وإضاءة ونفس الجو تقريباً.

- إنه هنا بمثـابة القاعـدة الأساسيـة التى يؤسس عليهـا الفنان دعائم فكره وخياله ثم ينطلق منها لتحقـيق وتأكيد تصميماته الأولية بمزيد من التفصيل والتدقيق.

- مثال آخر، أنظر إلى صورة «الناس والحجارة»، (عام ١٩٦٥- شكل رقم ٤)، سوف تجد حالة من التطابق التـام بينهما من حيث التكوين وما يحتـويه من قيم الظل والنور وملامس السطح. ويعلق الفنان جورج البـهجورى على هذا العمل قـائلاً «إن الصراع الأبدى بين الإنسـان والطبيـعـة هو الموضوع المفـضل عند الفنان مـصطفى

أحمد، فالإنسان كتلة عملاقة هائلة، ينتصب فى الصورة، لا يرى منه وجهه ولا يديه ولا قدميه، ولكنك تحس بالحجارة تستقر على كتفيه وتضغط على رأسه، تطوقها ذراعه فى جهد عظيم، إلا أن التحام الإنسان والحجارة جعله يلتصق بها حتى يصير جزءاً منها لدرجة تجعلك تتساءل أيهما الإنسان وأيهما الحجارة[1]».

- فى حال انتقالنا إلى الرسم الأولى الذى أعده الفنان خصيصًا قبل الشروع فى العمل (شكل ٤ مكرر)، نلاحظ على الفور العلاقة المباشرة بين الاثنين (الرسم واللوحة المنتهية). نفس العناصر والأضواء والظلال وتأثير الملمس على السطح مع خلاف طفيف نسبيًا لدرجة أنه فى حال مطابقة الصورتين (أبيض وأسود)، قد يصعب إدراك أيهما الرسم من الصورة لشدة التشابه القائم بينهما.

- ذلك معناه أن الفنان عندما يستعين برسومه الأولية يحرص على أن تكون تصوراته عن الموضوع واضحة تمامًا قبل البدء فى تنفيذها بالألوان الزيتية على سطح آخر فى مساحة أكبر.

- عند الانتقال إلى رسم آخر ومقارنته بواحدة من سلسلة لوحاته المسماة «اللوحة القمرية» التى أنجزها فى الستينيات، نجد أنه يحتوى على مكونات الصورة الفنية كلها (الشخوص الحجرية، خط الأفق، القمر مصدر الضوء والأمان، حركة الخطوط والظلال واتجاهاتها وإيحاءاتها الخ. . . ، قد انتقلت بأمانة إلى اللوحة الزيتية لذات الموضوع.

---

(١) جورج البهجورى، مجلة روز اليوسف، العدد ٥ بتاريخ ٢٦/١١/١٩٦٦

- عادة ما يلجأ الفنان إلى تقسيم الرسم الأولى إلى مربعات بالقلم الرصاص حتى يسهل إجراء نقله وتكبيره على اللوحة الزيتية المراد تنفيذها، هذه الوسيلة متبعة فى الكثير من الرسوم الأولية.

- فى مجموعة «الرحيل عن النوبة»، وعددها أربعة وعشرون لوحة زيتية تم عرضها عام ١٩٦٦، أول ما يستلفت الانتباه فى هذه اللوحات هو الطابع السكونى المخيم عليها. إن الكتل البشرية التى شكلت من الحجر ذات رسوخ وثقل تجعل حركتها فى الفضاء المحيط بطيئة (شكل ٥).

- يقول الفنان رمزى مصطفى عنها «أنها تمتاز بارتباطها بصراع الإنسان مع قدره وليس مع ذاته. وهى تعود بالمشاهد إلى ما كانت عليه الدراما الإغريقية القديمة، عندما كان أبطالها يصارعون الإله أو القدر وطبيعى أن ينتهى الصراع بانتصار الإله ونهاية الإنسان. والفنان يرى إنسان اليوم صغيراً مع قدره وصغيراً فى عالمه الذى يعيش فيه فى عزلة. ويستطرد قائلاً إن وحدات مصطفى أحمد الإنسانية متفرقة غير مجتمعة أو مرتبطة ولكنها متراصة كأنها تصرخ أو تصارع أو تقاوم أو تصلى صلاة جنائزية، أو فى حالة عبادة الشمس مصدر النور والحياة والخيرات. وقد يكون صراع الإنسان مع هذه القوى الكبيرة المضيئة وسط هذا العالم المجهول. وهكذا يلمس الفنان خطوط حياة الإنسان فى صراعه مع قدره بحساسية وفهم شديدين»[٢] .

---

(٢) د. رمزى مصطفى، جريدة المساء فى ١٩/٧/١٩٦٦

- اللون فى مجموع هذه اللوحات طابعه القتامة. وثمة هارمونية تجمع الصور كلها، ويغلب لون الأرض والطمى، من بنيات ورماديات مشربة بالزرقة. أما الإضاءة فخافتة، وتنبع الأشكال من الظلام المحيط بها (شكل ٦ ، ٧) لوحتى الغلاف .

- تابع الفنان جهوده فى مواصلة إنتاج أعمال أخرى فى نفس الخط الذى أنتجه فى نفس فى تلك المرحلة من الستينيات، وظل حريصًا فى نفس الوقت على ولائه لفن الرسم الأولى وللطبيعة والإنسان مصدرًا للإلهام والإثارة.

- فى أعمال لاحقة من هذه الفترة أخذت الأشكال الإنسانية تزداد وضوحًا وأصبحت أكثر حرية وحركة بعد أن تخففت من الطابع السكونى لشخوصه القديمة فى مجموعات «الرحيل من النوبة»، «السد العالى»، «الشمس المنطفئة». لم تعد الأجسام جذوع أشجار متحجرة، بل صارت أشكالاً منحنية دون أن تقلل مستويات اللون الواحد وكثافته من خفة وزنها.

- وأنا أكتب هنا يحضرنى قول الفنان العبقرى مايكل أنجلو «إن التصوير يرتفع حين يقترب من النحت، والنحت يهبط حين يقترب من التصوير». كما تحضرنى لوحات سيزان الرائعة التى اهتم فيها بمعالجة السطوح اللونية للأشكال لخلق إحساس بالكثافة والحجم والرصانة، والتى كان لها تأثير بالغ على من بعده من الفنانين المحدثين. وإذا كان للفنانين تأثيرهم على بعضهم البعض عبر رحلة

تاريخ الفن الطويلة، فالبيئة المحلية والأحداث القـومية والاجتماعية والتراث والاطلاع على ثـقافة الغـير تلعب دورها فى تشكيل ثقـافة ووجدان الفنان. ومـن ثم فهى مصـدر من مصادر إبداعـه الفـنى. وفى ضوء تلك الحقيـقة التاريخية يمكننا أن نستشـعر تلك التأثيرات غير المباشـرة على أعمال الفنان الإبداعية دون المساس بخصوصـيتها وأصالتها.

– غيـر أن ما يستلفت الانتـباه هنا هو أن الفنان قد ظل وفـيًا للتقديريات الحـسابية وبراعة الصنعـة ولا يثق فى التعبيـر المباشر أو الارتجـال، لأن مـا تعلمـه من دروس التـاريخ ومن كـبـار الفنانين المصورين استوجب أن يكون الفن كـذلك بالنسبة له. وهذا لا يعنى أنه لا يبدى إعجابه الخاص بالاتجـاهات والأساليب الفنية الأخرى. لهذا أيضًا لم يـتوان لحظة عن استخدام القلـم الرصاص أو الفحم، وظل يرسم به كلمـا واتته فكرة لعـمل جديد طوال حـياته الفنـية. وبالرغم من اهتمام الفنان باتباع أسلوب منهـجى فى التفكير وعملية الخلق طوال مشـواره الفنى، نراه يقول «عندمـا أرسم لوحة أريد أن أعرف بالضبط ما الذى أفعله».

– هذه المنهجية تسـاعد على سعة الوعاء الذهنى للمسـتقبلات المثـيرة، وعلى الاحـتفـاظ بها فـترة من الوقت فى الذاكـرة تنضج وتتطور على مهل لتصبح آلية إبداعية هامة من آليات إبداعه .

مرحلة السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات

- هذه المرحلة التى امتدت حوالى تسعة وعشرين عامًا سوف نرصد فيها نماذج من اللوحات الفنية والرسوم التحضيرية التى أعدت لها خصيصًا، والتعرف على ما شملها من تطور تقنى وأسلوبى وجمالى، شكلاً ومحتوى مع ملاحظة عدم انفصالها عن المرحلة السابقة عليها.

- هذه المرحلة استغرقت وقتًا طويلاً. ولأنها تجمعها ملامح مشتركة فقد رأيت أن أضعها كلها داخل إطار زمنى محدد. تلك مرحلة تميزت بغزارة الإنتاج والروح المتجددة والميل إلى الكشف عن الصور الجمالية الموجودة فى التراث المصرى القديم والإسلامى والواقع والطبيعة، وقد خرجت فى شكل جديد وقالب رصين متزن.

- من حيث الموضوع والتكوينات والمحتوى الدرامى، تكشف أعمال هذه المرحلة عن انتقال تدريجى طبيعى من مرحلة الستينيات إلى ما تلاها. وفى هذا المسار استعان الفنان بنفس منهجية «القصد والاعتدال» فى معالجة الموضوعات المحببة إلى نفسه مثل الإنسان والجدران العالية المتقابلة أو المتعارضة والأفق الممتد، فالإنسان موجود رغم ضآلة حجمه لأهميته المحورية فى التشكيل ومحتواه التعبيرى وسط أزقة عتيقة لمدن قديمة وجدران مرتفعة من اليمين ومن اليسار، وأضواء تلقى بظلال كثيفة على الجدران والأرض، ومراكب

شراعية راسية أو مبحرة، وسـماء تفرج عن الكرب بزرقتها وضوئها الوضاح، وألوان تتدرج من الكثافة والعتامـة إلى الشفافية والصفاء. إننا أمام نقـاط التقاء ومسطحـات وأحجام ومستـويات وأبعاد. . . . ألخ، أمام بناء منهجى مؤسس على جمالية وقوانين حكمت الطبيعة والفن وعلى أساس إحساس الفنان الشفاف بالمكان والزمان.

– هذه الجماليـة وذاك القانون الطبيعى حددا الخـصائص الفنية والتعبيرية لأعـمال الفنان والتى يمكن أن نوجزها فى الأسطر القليلة الآتيـة .

(أ) مـسرحـة المكان والزمان وخـلق عمق منظورى ممتـد أو فضاءات موحية.

(ب) تجريد لوحـاته من كل عنصر لا يؤدى دوراً مبـاشر فى التعبير عن المحتوى الدرامى لهـا، وإعلاء قيمة التجريد كعنصر من عناصر التشكيل والبناء.

(ج) التجـرد من المبالغة فى الـوصف والاعتمـاد على الجملة التشكيليـة البليغة (ما قل ودل)، بغـرض الاقتراب من البساطة الطبيعية فى تصوير الأشكال الواقعية مع تركيز التعبير على العناصر الهامة حتى لا يفقد اتصاله المباشر بالواقع المحـيط وأيضًا المتلقى العـادى وتصبح اللـوحة لغزاً محيراً.

(د) إن عناصر أشكال لوحاته ومحتوياتها مستلهمة من العمارة الفرعونية ومن حوارى وبيوت قاهر المعز الفاطمية . . . ومن النور والتراب والهواء الذى يغمر سماء مصر.

(و) المزاوجة بين التجريد والتمثيل سعيًا نحو بناء عالم سكونى أو متحرك بين الطرفين. ففى حالة التجريد يستحضر أنظمة المنظر الطبيعى، وفى حالة تصويره للمنظر يراه بعين تجريدية. وهكذا، من أجل السعى لإقامة عالم مواز للتجربة الحسية وللواقع المرئى.

(هـ) إن عالم مصطفى أحمد عالم الجدران المصمتة الذى يقوم على تفاعلات الظل والنور وتناقضهما الظاهرى وكيفية الربط الثنائى بينهما ، يولد حالة من التصادم أو التعارض أو التوافق تحدث بدورها إيقاعًا موسيقيًا متباينًا وإيحاء دراميًا مثيراً .

- إن رؤية مصطفى أحمد فى معالجة موضوعات لوحاته تذكرنى أحيانا بأعمال المصور الميتافيزيقى الكبير «دى كيريكو» (١٨٨٨-١٩٧٨)، الذى كان مكلفًا برصد قلق الإنسان وكآبته عبر مساحات هائلة كانت تعبر عن عمق الضياع والوحشة. واتخذ له المناظر ذات المساحات الشاسعة لمدن تاريخية ذات بنايات رومانية قديمة، يعادل فيها الفراغ الزمنى والمكانى حيث الحلم بالطفولة، والوهمى بالحقيقى، وهو الأسلوب الذى يعرف

(بالصورة الميتافيزيقية) إضافة إلى عنصر (اللغز) الذى كانت تستنبطه كل لوحاته عبر مدن أحلامه وكوابيسه وما فيها من أزمات وخيبات أمل بغية التعبير عن عمق الواقع النفسى الداخلى إزاءها. وبأثر من ذلك فهو يحرف نسب الأبعاد والمنظور والظلال ليخلق عوالمه الخيالية بحثًا عن حقيقة أنفسنا.

– غير أن مصطفى أحمد لم يكن يتبع نفس النهج الميتافيزيقى – حاد المزاج – تمامًا وإن شاركه فى جانب منه، إذ أن عالم الفنان هنا عالم واقعى يتسم بالبساطة والشاعرية والخيالية، مشرق فى جانب منه ومؤلم فى جانب آخر، لكنه غير مخيب للآمال، فالإنسان فيه لن يضل طريقه أبدًا مهما ألمت به الظروف القاسية من صعاب وإحباطات.

– سوف تلحظ عددًا من المحاولات للرسوم الأولية (من ٩ – ١٢) لم تكن مطابقة تمامًا للوحات المنتهية، لكنها تتضمن بين خطوطها الوجيزة التصورات الأولى للموضوع وعناصر التصميم والبناء الرئيسية.

– فى نموذج آخر من الرسوم الأولية نجد أربعة محاولات لموضوع واحد (شكل ١٣). فى المحاولات الثلاث ١، ب، ج نرى امرأة عارية تستند بظهرها على العمود الأمامى من اليمين وكأنها تطل على مشهد نيلى يحتوى على مركب شراعية وقمر يضئ فى السماء خلف خط الأفق.

- حدد الفنان عنـاصر التصـميم الأسـاسية بخطـوط بسيطة وظلال بسيطة وأضواء قليلة. فى المحـاولة الرابعة (د) أضاف الفنان إلى التصميم عـمودًا آخر ليصبح عدد الأعمـدة فى التصميم اثنين، ووضع المرأة العارية الـواقعة بينهـما على أحدهمـا وألغى فى نفس الوقت شكل القمر. هذا التعبير أدى إلى زيادة حجم البناء المعمارى وعمق المنظور والمحتـوى الرمزى للوحة بغياب القمـر مصدر الضوء والأمان والأمل، وهو يعنى تبدلاً فى الحالة الشاعرية الرومانتيكية.

- فى المحـاولات الأربعـة لازال الفنان يبـحـث عن التكوين الأنسب شكلاً وموضـوعًا بعدها سـوف يقرر أيًا منها يخـتار. وفى ظنى أن الفنان قـد استـقر عـلى الرسم (ج) لأنه حدد نسب أبعـاد الرسم بخطوط رأسـية وأفقـية تمهيـدًا لنقلها وتكبيـرها باللون على قمـاش اللوحة. وأحـيانًا وفى وقت لاحـق يعود الفنان ليـستـرشد بواحد من تخطيطاته فى تنفـيذ عمل آخر كـما حدث للرسم (د). ومعنى هذا أن الفنان ليس مضطرًا أن يترجم كل رسومه التى رسمها أو اختار منها فى نفس الوقت كـما له الحق فى أن يعدل أثناء العمل بما يترائى له مناسبًا.

- فى مجـموعة أخرى من قـصاصات الورق وجدت رسـومًا تحتـوى على خمس تخطيطات لتـصمـيمات أوليـة فى إطار سلسلة محاولاته الرامية إلى بعث فكرة جديدة من الذاكرة قد تصبح تكوينا جديدًا وجيدًا يضاف إلى رصيده مـن الأعمال الإبداعية. مثال ذلك (شكل ١٤-أ)، حيث تبين المحاولة مشهداً لإحدى الحارات العتيقة،

على جانبها حوائط لبيوت قديمة غير محددة المعالم تقودنا تحديداتها الخطية المائلة نحو العمق إلى الأهرامات الثلاثة (أنظر إلى شكل ا، ب، جـ، د، هـ والرسوم المصاحبة لها).

- فى المحاولة الأولى من التخطيط المنفذ بالقلم الرصاص، عادة ما يكون ذهن الفنان غير مركز ولا يعرف بالضبط ماذا يريد، ولذلك يبدو التخطيط على قدر من العفوية وعدم الدقة. فالخطوط تتحرك بإيقاع مرتجل سريع نوعًا ما، كاشفة عن لحظة إسقاط التصورات الأولية للشكل والموضوع.

- فى المحاولة الثانية (شكل ١٤-ب) نجد نفس التكوين محددًا بخطوط خارجية واضحة واثقة، مع إضافة قليل من الظلال هنا وهناك، باستثناء الأهرامات التى استبعدها من التكوين واكتفى بإظهار جانب من النيل وتل من الرمال على الجانب الآخر من ضفة النهر. كما يظهر شكل أشبه بالمسلة المصرية القديمة قريبة من نهاية الحائط من جهة اليسار.

- فى المحاولة الثالثة (شكل ١٤-ج) نفس التكوين والظلال مع التأكيد عليه باستخدام القلم الجاف الأسود، مع إبعاد المسلة المصرية أو مئذنة الجامع إلى الوراء قليلاً حتى نهاية الحائط.

- فى المحاولة الرابعة (شكل ١٤-د) نفس المحاولة بنفس التكوين لكن بخطوط قليلة مع إدخال بعض التعديلات الطفيفة مثل تقريب المسلة أومئذنة الجامع إلى الوراء قليلاً ودمجها إنشائيًا إلى حائط المبنى المعمارى.

- فى المحاولة الخامسة (شكل ١٤-هـ) عودة إلى نفس التكوين باستخدام ظلال كثيفة نسبيًا فوق حوائط البيوت القديمة من جهتى اليمين واليسار لتعادل مساحات الظل والنور، وأيضا نفس الظلال فى موقع نهر النيل، ويبدو أنه استبعد التلال الرملية من فوق الضفة المقابلة من المستوى الثانى فى العمق.

- هذه المحاولات الخمسة بكل ما جرى فيها من تعديلات بسيطة يستهدف فيها الفنان الوصول إلى أفضل تكوين يتفق ورؤيته الجمالية والموضوعية. هذا الإجراء يشير إلى احتفاظ الفنان بدرجة تركيز عالية وكافية أثناء التفكير فى الإعداد للعمل الفنى حتى يصل إلى النتيجة المطلوبة.

- تلك المحاولات الخمس لم يقم الفنان بتنفيذها كلوحات زيتية كما هى بالضبط وإنما أفاد منها فى عمل لوحات فنية مشابهة إلى حد ما فيما بعد. وقد يحدث هذا فى حالات كثيرة إذ ليس من الضرورى أن ينفذ الفنان كل رسم أولى فى لوحة تصوير مباشرة فى نفس الوقت. وقد يستعين فى وقت لاحق بها أو قد لا يستعين بها نهائيًا لكنه يظل يمثل رصيدًا فكريًا وتقنيًا لمشروعات واردة فى المستقبل.

- هذا المنهج العقلى يساعده كثيرًا على تخطى الإشكاليات الجمالية التى تعترض طريقه أثناء عملية الإبداع، كما يساعده أيضا على تطوير التجربة بشكل تدريجى دون القفز من فوق حواجز المخاطرة. ورب معترض من أصحاب اتجاه منهج الفورية واللانظامية

على هذا النهج الذى يتبعه مصطفى أحمـد وغيره من فنانين كثيرين على اعتبار أن هذه الطريـقة فى التفكير والتنفيذ للعمـل الفنى تفتقر إلى حرارة العاطفـة وحالة التولد التلقائى النابـضة، ومن ثم يصبح العمل فاقداً لمعطيات الجاذبية لأنه بذلك ولد وحفظ فى ثلاجة.

– وبتفسير آخر، إن الفنان كان قد استنفذ طاقته الذهنية وحرم من لحظة الكشف الفورى والاستـمتاع بها أثناء مبـاشرة العمل على سطح القماش. . . ألخ.

– تلك وجهة نظر قابلة للجدل رغم أنها إحدى وسائل التفكير والتعبير على نطاق واسع فى مـجال الفن التشكيلى. ولا مجال هنا لمناقشتهـا ويكفى أننا جميعًا نعرف أن لكل فنـان وسائله الخاصة فى التعبير الفنى عن رؤيته الخاصة.

– يبقى مثال آخر لأربعة تخـطيطات أولية حول موضوع واحد تظهر محاولات الفنان فى الانتقال من دراسـة إلى أخرى متبعًا نفس الخطوات السـابقة (شـكل ١٥-أ، ب، ج، د). وبالنظر إلى الأربع محـاولات يمكننا إدراك الفوارق البسـيطة بينها، لكنهـا بالطبع هامة بالنسبة للشكل إلذى يريده الفنان. وفى حال استقراره على المحاولة الأخيرة يشرع فى إسـقاط شبكة من الخطوط المتقاطعة عليـها تمهيداً لنقلها إلى لوحة التصوير وهو ما نراه هنا.

– الملاحظ هنا إن الفنان اهتم بعمل (فوكس) أى استقطاع جزء من مشـهد داخل حيـز الرؤية العينية وتسـجيله كمـا يراه عن قرب

مثلما يفعل المصـور الفوتوغرافى أو المخرج السينمائى عندمـا يعجبا بكادر مـشهد مـا فى الطبيـعة أو شكل مـا يراد تسجـيله. والفنان مصطفى أحمـد أظنه لم يستخدم الكامـيرا للاستعانـة بها فى إنتاج أعمال الفنية، إنما يفضل عليها استـخدام الذاكرة البصرية والاحتفاظ بالمشـهد فى مـخـيلته، لأن الصـورة المتـخيلـة هى فى جزء منهـا استراتيجية موقف ووسيلة لربط سطح الصورة بعضه إلى بعض كما يقول الفنان الأمريكى لختنشتاين. واستخدامه للـكاميرا ليس سوى من باب الهـواية والتـمتع بهـا. والرسوم الأولـية الأربعـة المتكررة محـاولة فى هذا الاتجاه مـثل كل رسومه السـابقة، إذ نراها تحـتوى على مشهد واحد لساحة فارغة من أي وجود إنسانى وكتل ثقيلة من الظلال لجدران منزل ريفى والمكان يغلفه السكون الـتام. شكل ١٦ (أ ، ب ، جـ ، د) .

- ومثل تلـك الأماكن الريفيـة التى تتكرر كثـيراً فى رسـومه وأعماله الفنية تشعرنا بالحنين نـحوها ورغبة فى المـلاذ إليها هربًا من ضوضاء وزحام المدينة وما تسببه من ضغط نفسى وعصبى.

- نخلص القـول إلى أن ما يسـعى الفنان لتـحقـيقـه فى هذا الرسم والرسوم السابقة كلها هو تأسيس قاعـدة جمالية تقوم أساسًا على التـضــاد الشـديد بين الضـوء والظل وتجـريـدية المسـاحـات والفـراغـات، وخلوها من أى تفـاصـيل زائدة ومـا ينتج عن تلك العناصـر التـشكيليـة من تجاذب وتنافـر وتمدد وانبسـاط واقتـراب وارتداد، لخلق إيقاع بصـرى ذى طابع مسرحى ودرامى فـضلاً عن العنصر الإنسانى الذى غالبا ما يكون ضئـيلاً وحيداً مغتربًا بين تلك الأماكن الساكنة المهجورة .

- وهو (أى الإنسان) عندما يوجد إنما يوجد بصفته عنصراً محوريًا هامًا فى الموضوع. وهذا إلى جانب استعارته عناصر الأشكال من الطبيعة والواقع المحيط والتراث الفرعونى وصياغتها فى قالب خيالى واقعى بغير تطرف لكنه واقع جميل ومثير للتأمل.

- نعود إلى الرسوم الأولية التى حفظها لنا الفنان فى قصاصات صغيرة متفرقة وبعد أن تناولنا منها نماذج متنوعة أعدها خصيصًا لأعماله الفنية.

- نقول بل نؤكد أن هذه الرسوم ترجع قيمتها إلى كونها عملاً وثائقيًا شديد الخصوصية احتوى على شرارة الفكر وتوترات المشاعر وسعة الخيال، ومنهجية جمالية قوامها العقل والتأمل والتفكير المتوازن، إضافة إلى قدرات على التعبير بشكل واع مقصود دون تكلف. كل هذا أو غيره يجعله يقف على قدم المساواه إلى جانب الفنانين المصريين المعاصرين الذين شكلوا الملامح الجمالية المصرية والأصيلة فى حركتنا التشكيلية.

د. رضا عبد السلام

القاهرة فى ١١/٢٠٠٠

أميرة تنتظر

ترفع فى الموت يديها

تفتح التابوت

تزيح عن جبينها النقاب

وعن جسدها الرداء

تجتاز ألف باب

تنهض بعد الموت

عائدة للبيت

ها أنذا أسمعها تقول لى ... لبيك

جارية أعود من مملكتى إليك

... لكننى لن أعود

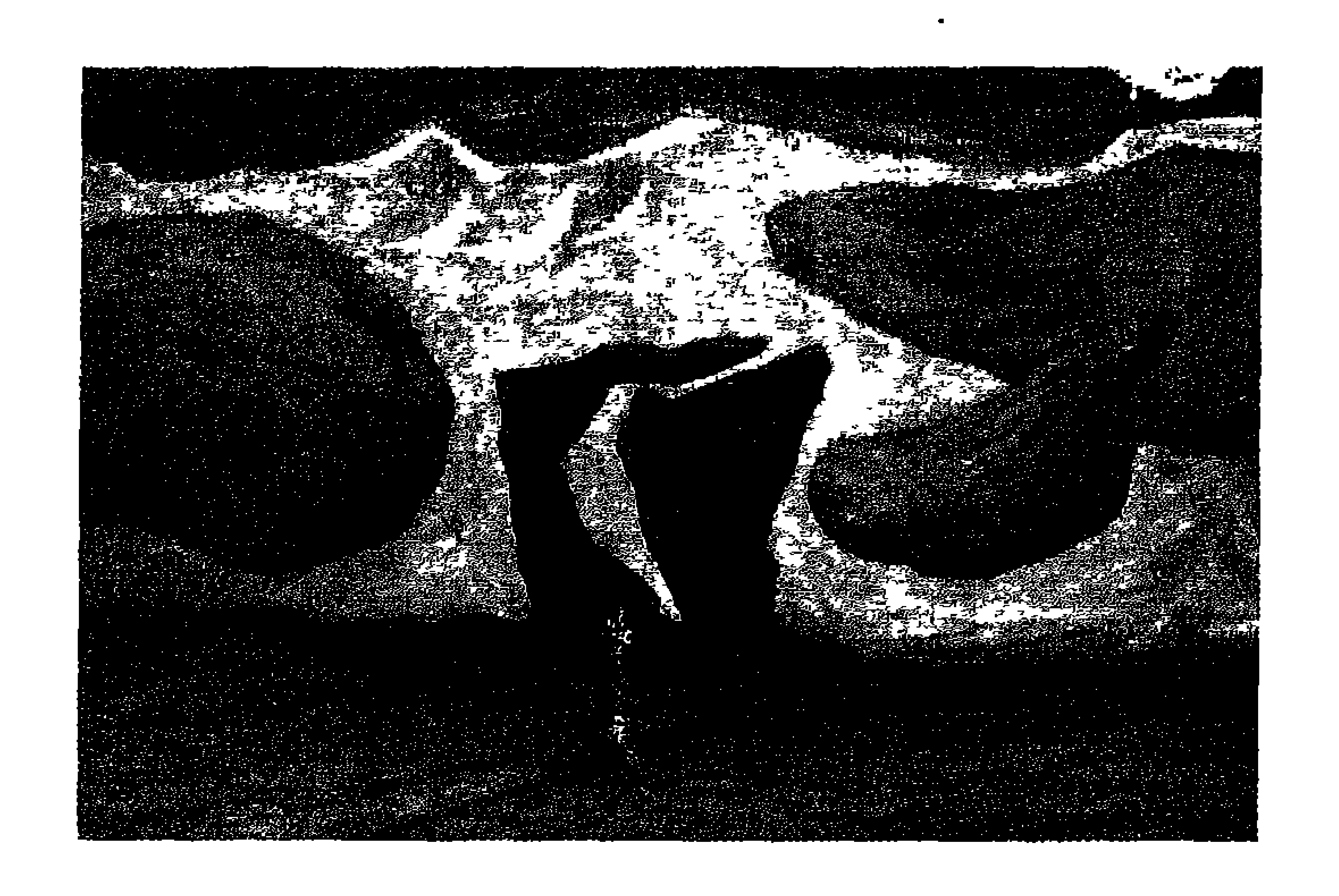
لم أستطع أن أعدو على ظهر جوادى

من يشترى أميرتى ؟

أميرة من طيبة القديمة

أقراطها من ذهب المدينة المسحورة.

من يشترى الأميرة.



عاصفة كونية (شكل ١)



المصلون (شكل ٢)



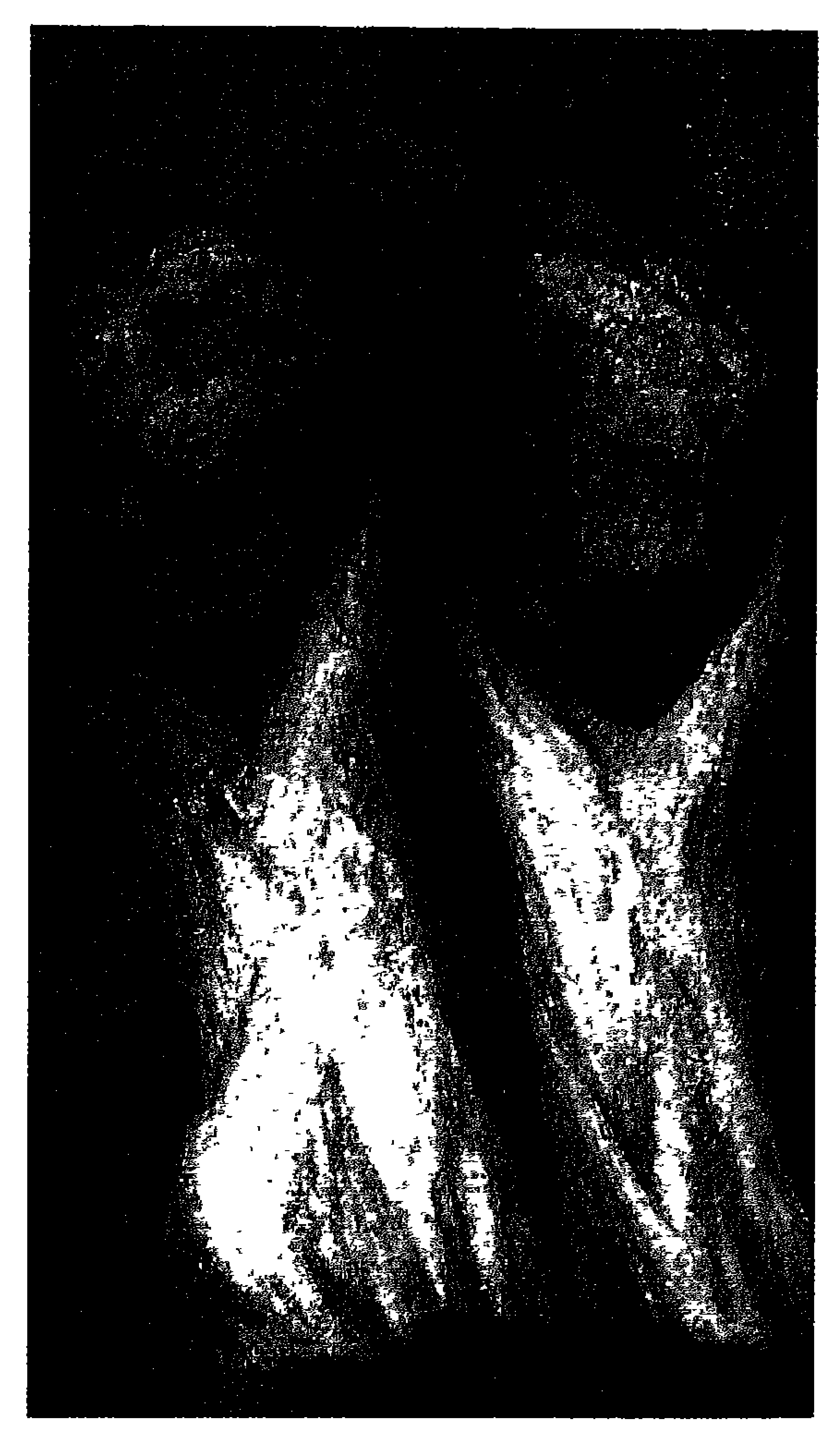
المصلون (شكل ٢)



المصلون (شكل ٢ م)



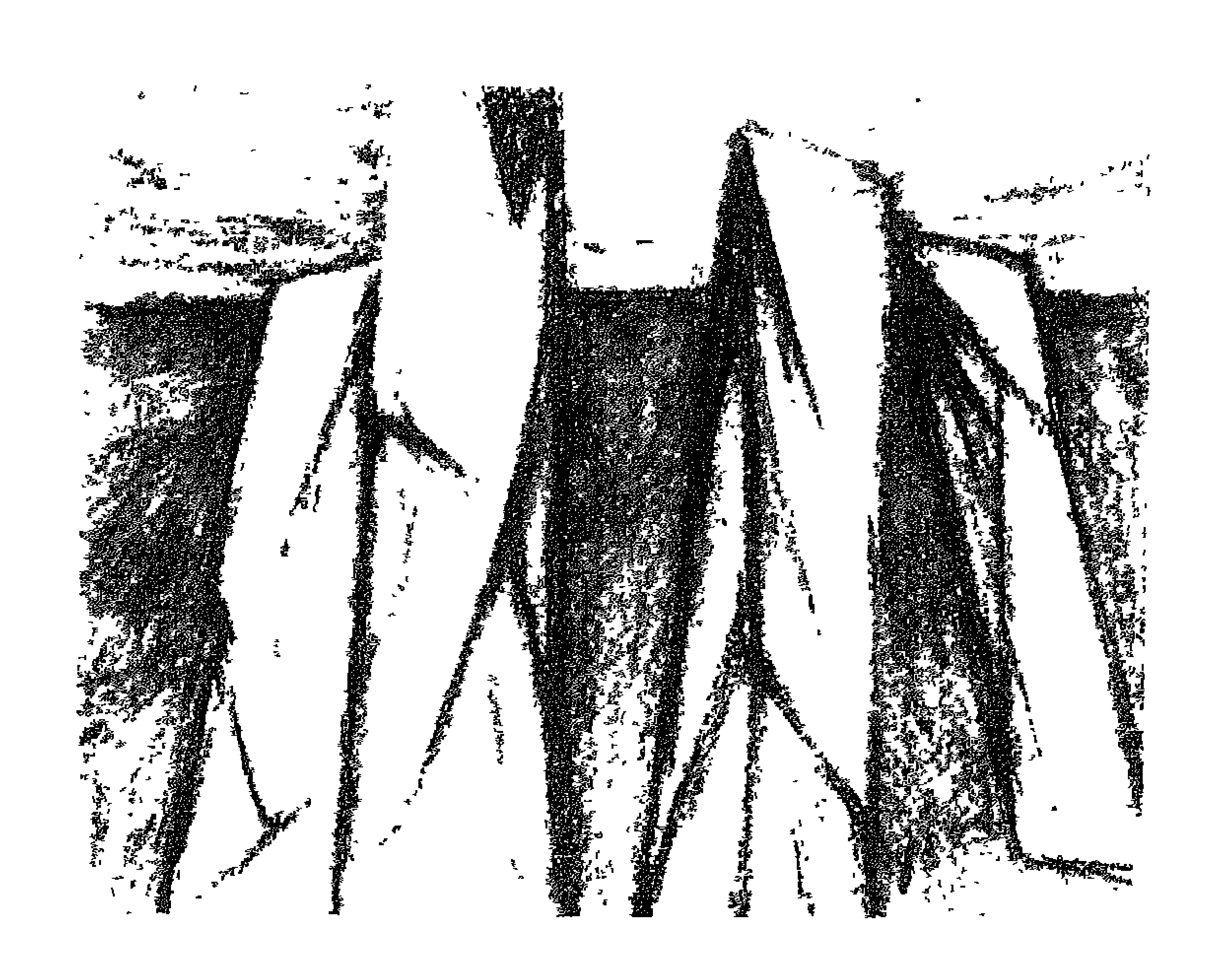
العمل فى الحقل (شكل ٢)



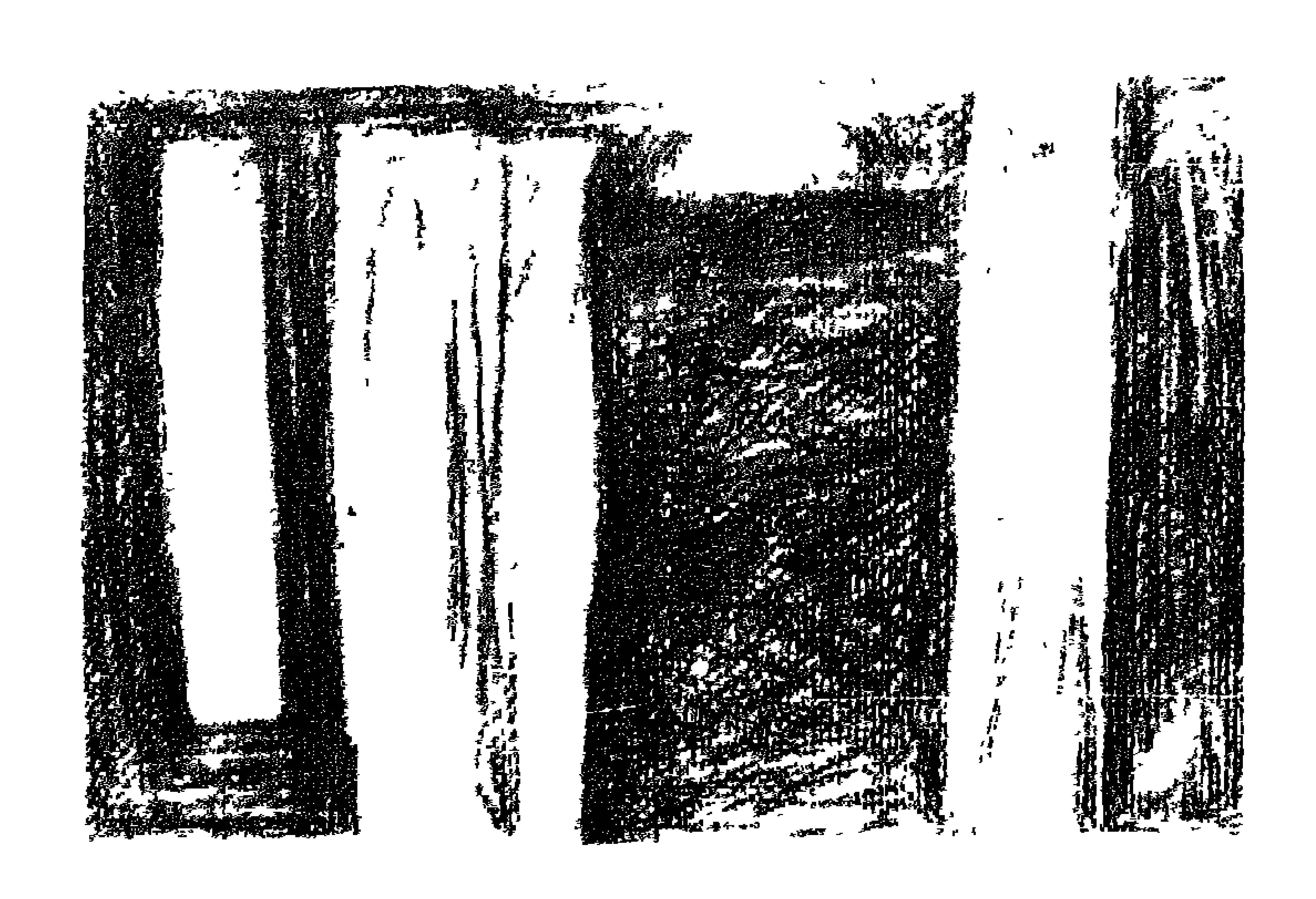
(شكل ٤)



(شكل ٤ م)



الرحيل عن النوبة (شكل ٥)



الرحيل عن النوبة (شكل ٥ م)



(أ) بورترية بالقلم الفحم أثناء مرحلة الدراسة



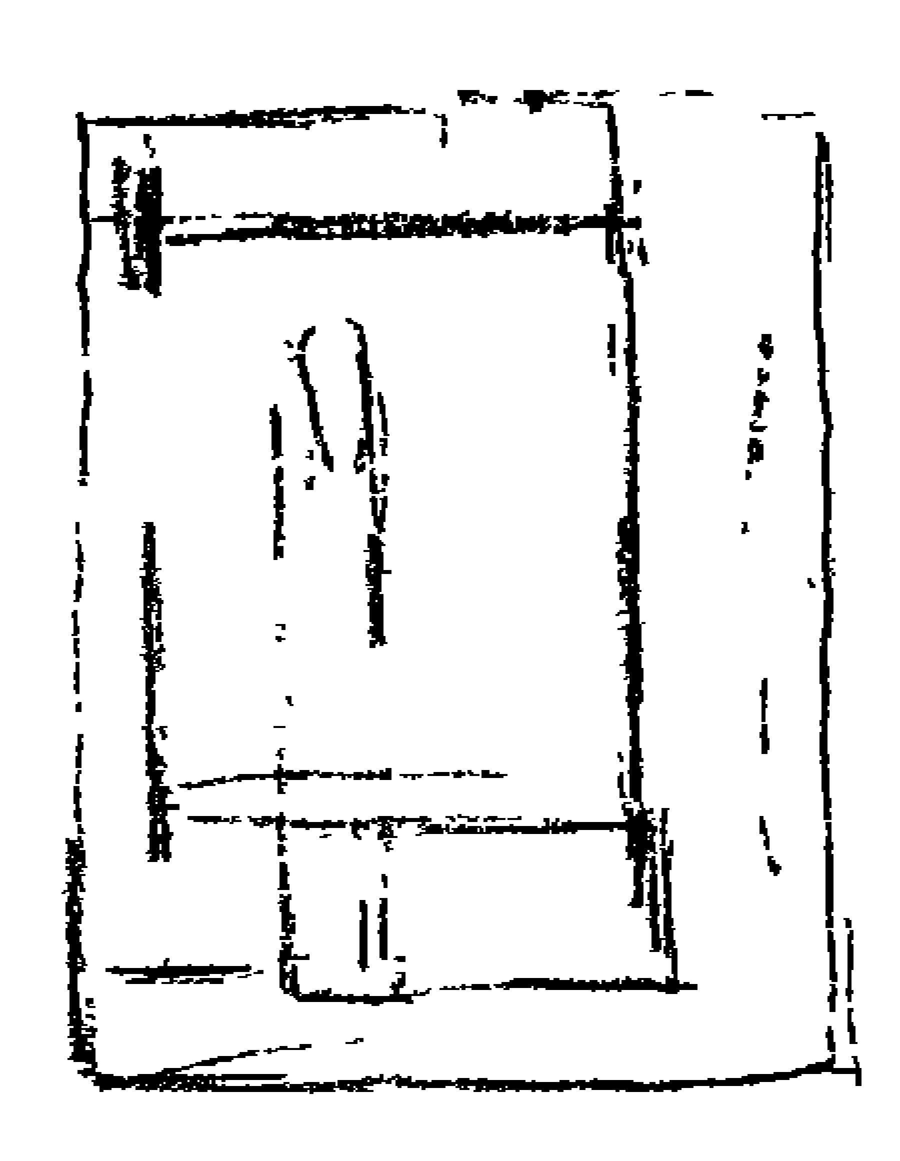
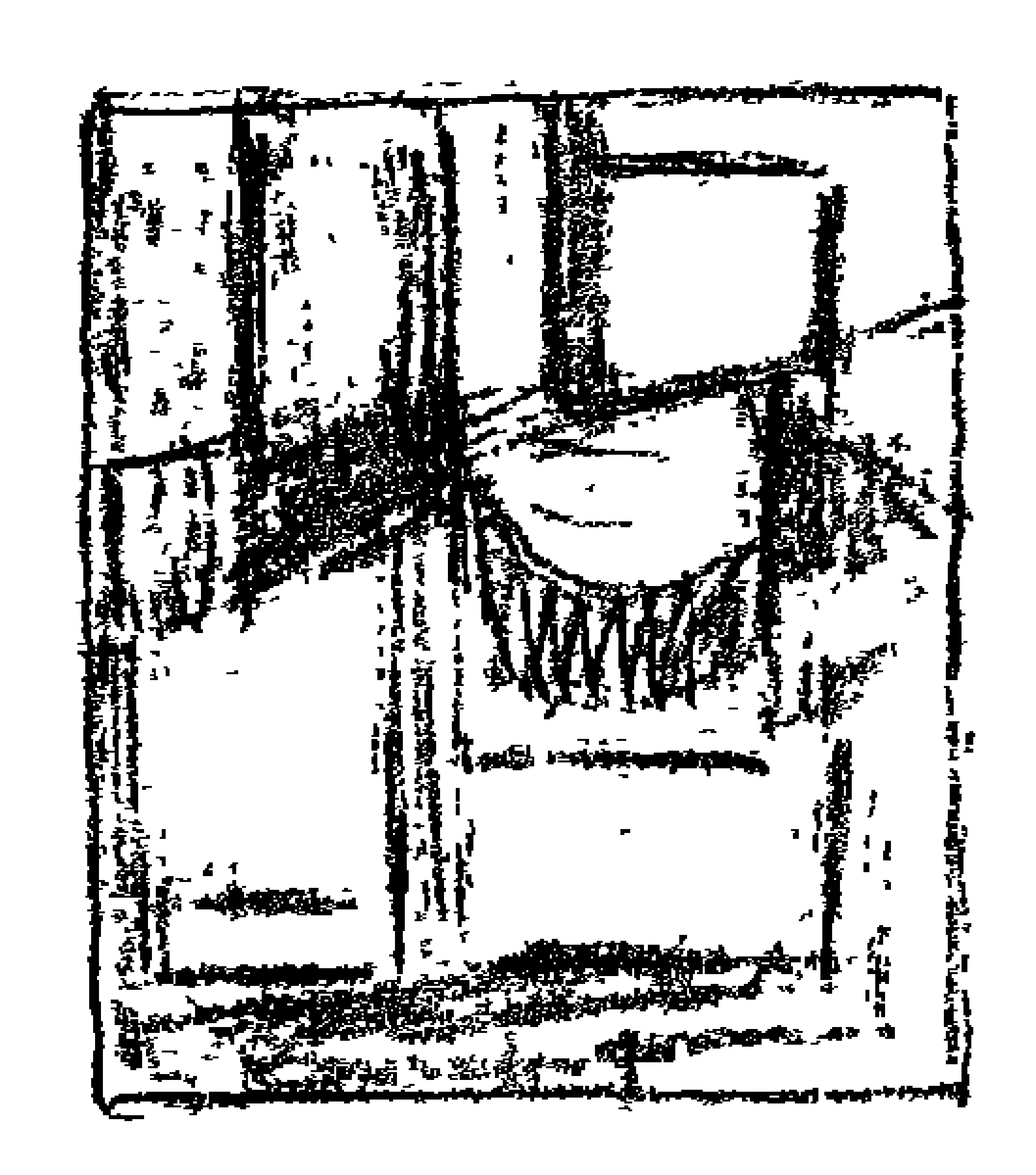
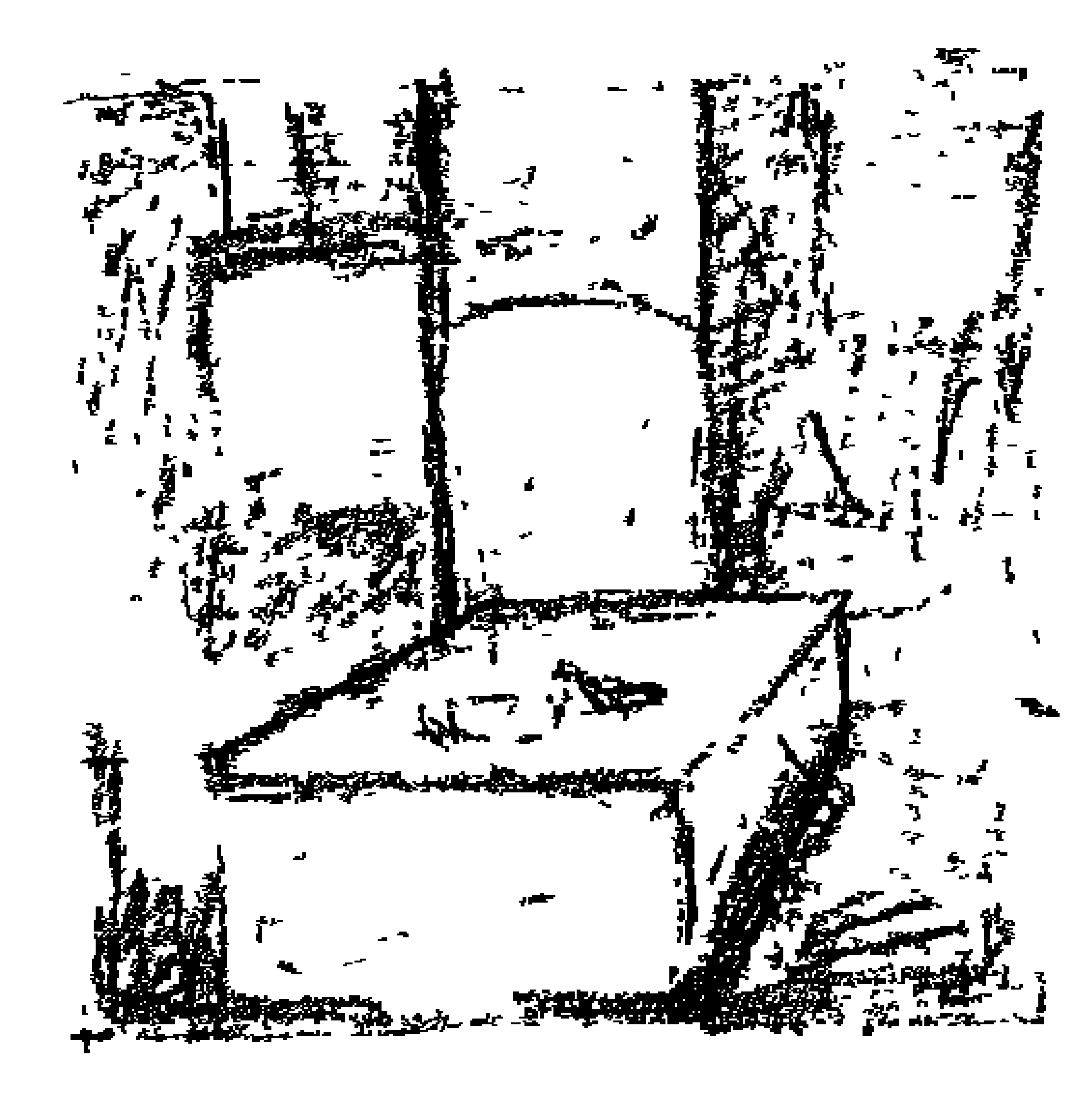
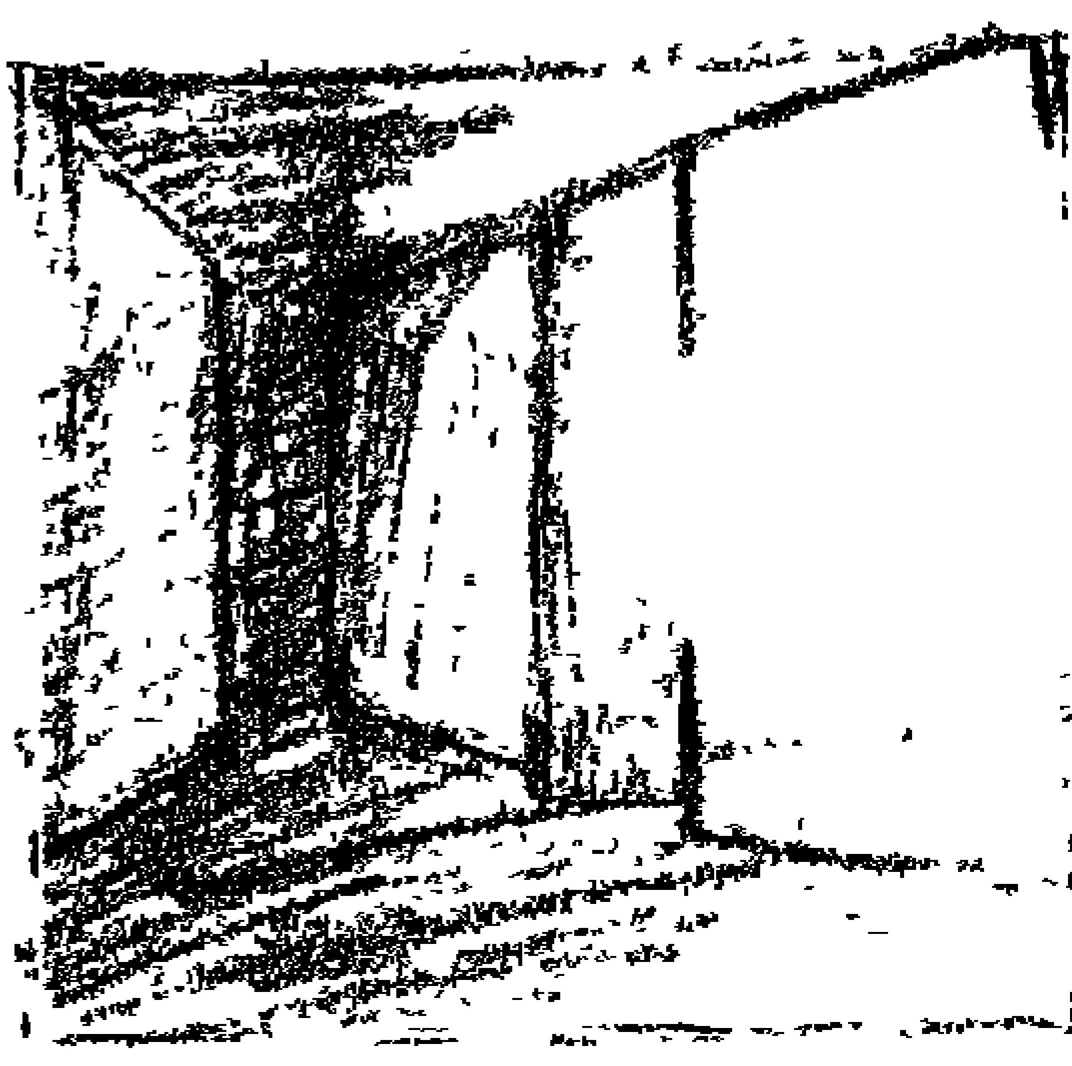
(ب) بورترية بالقلم الفلوماستر (١٩٦٠)



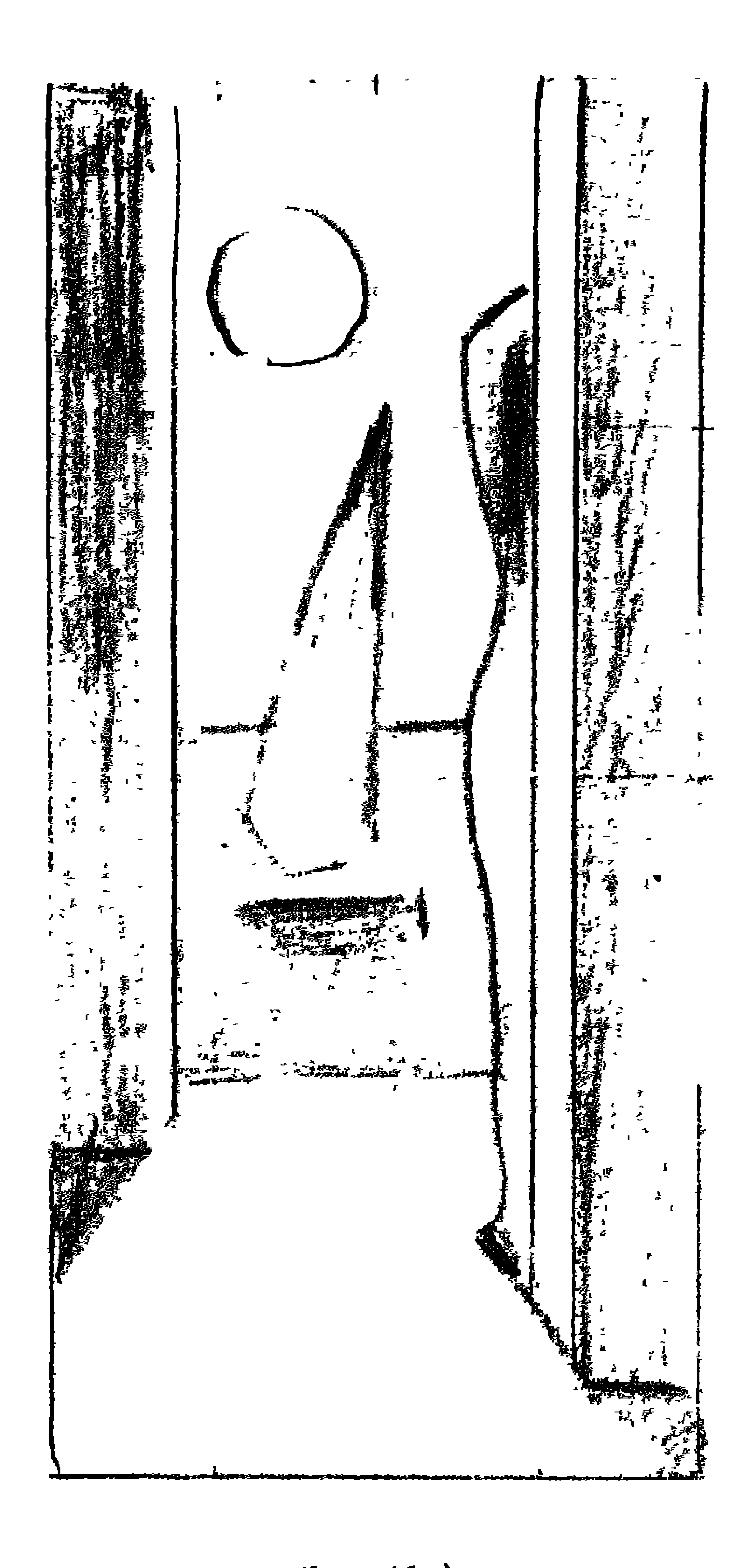
(جـ) زوجة الفنان قلم رصاص



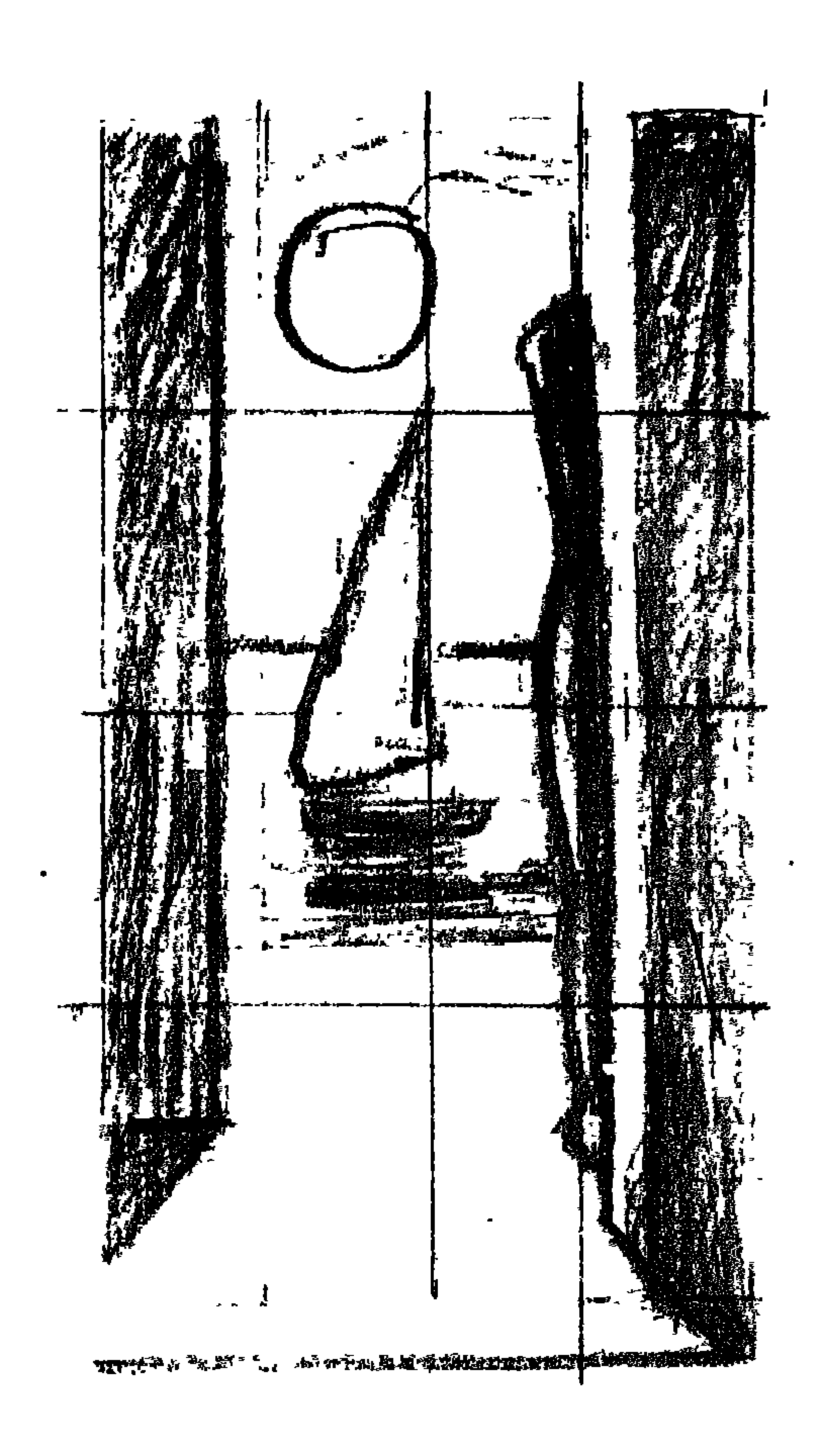
(د) اسكتش بالقلم الحبر

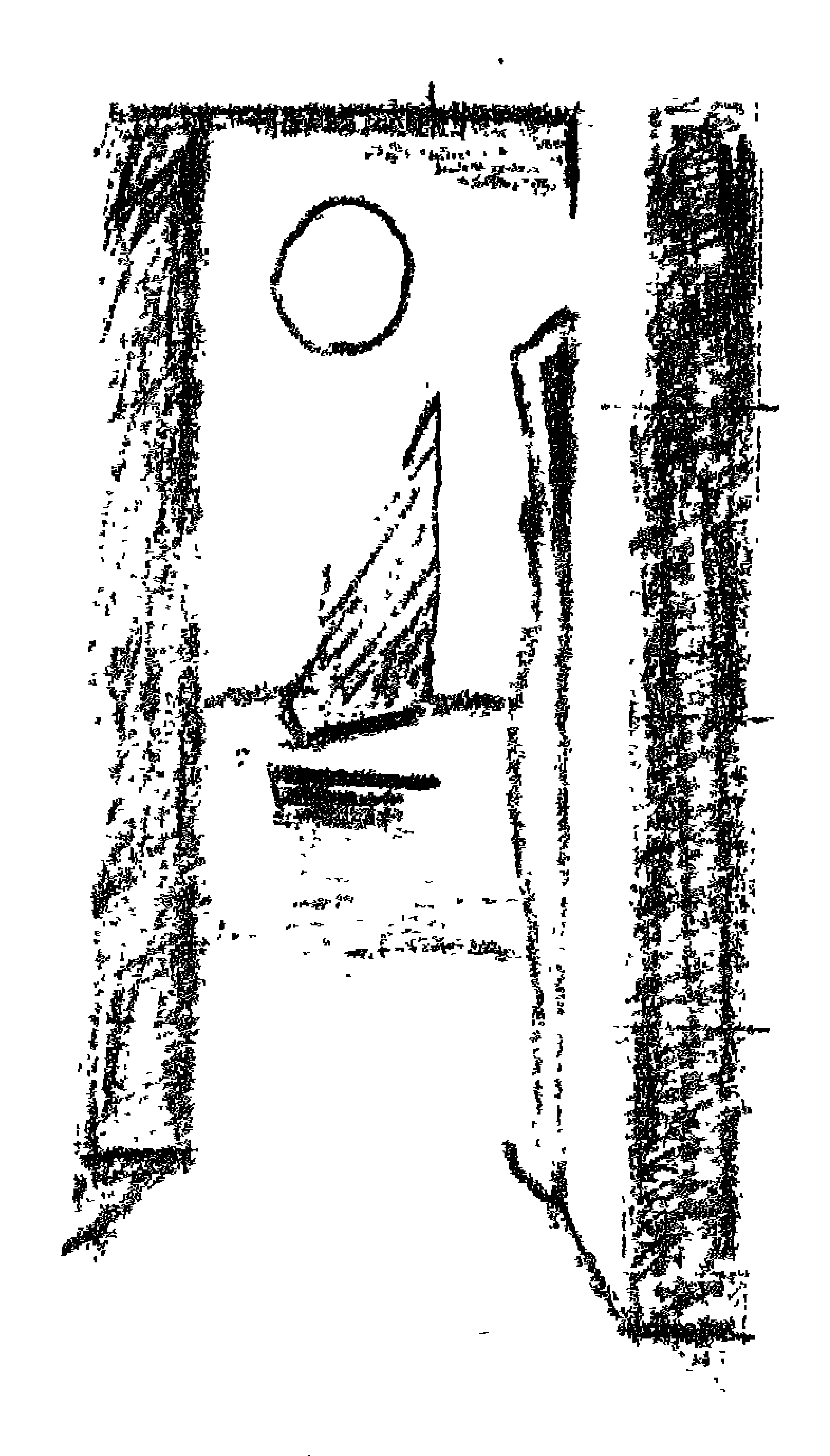
(شكل ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢)



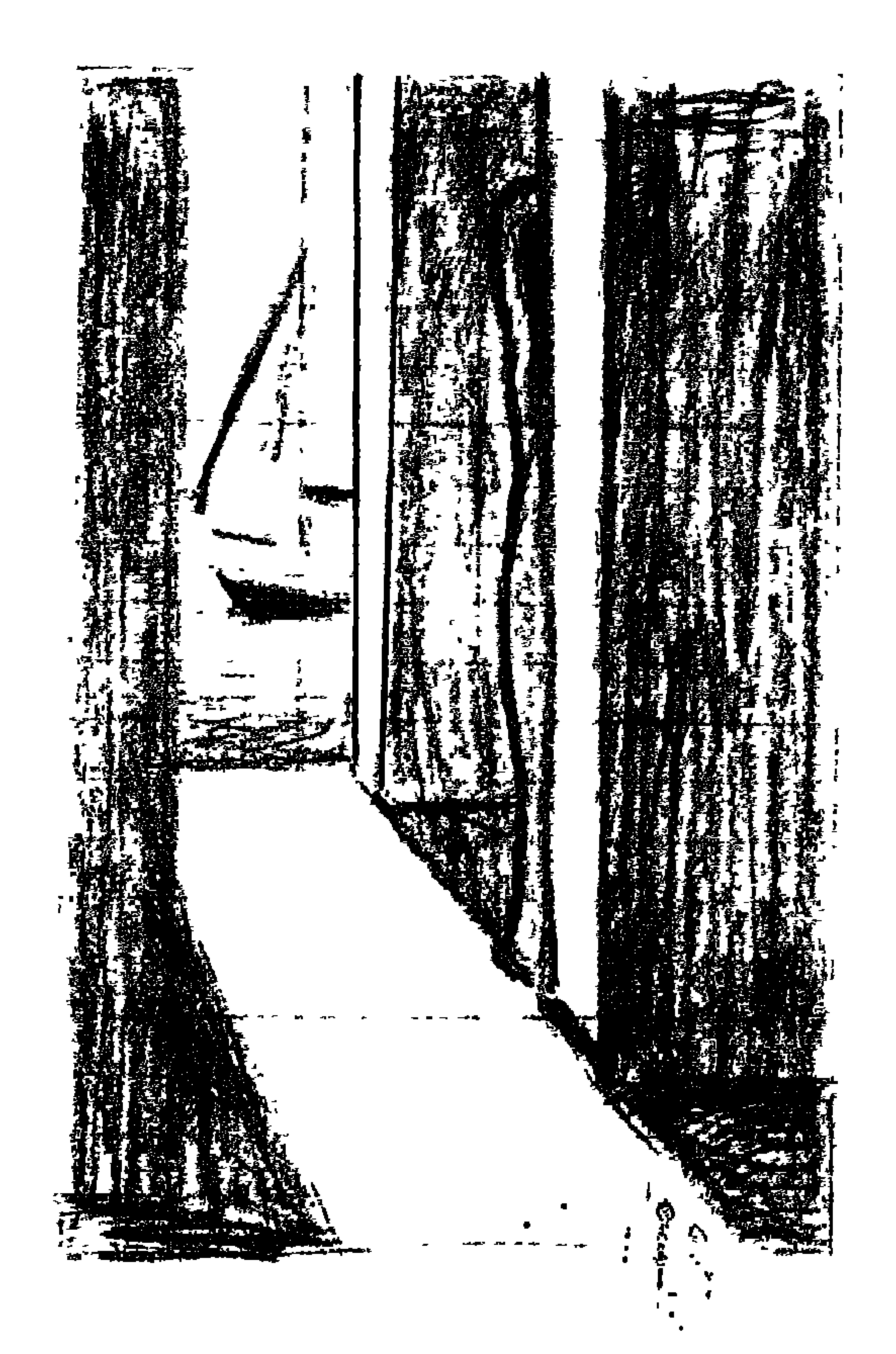
(شكل ١٢ أ)



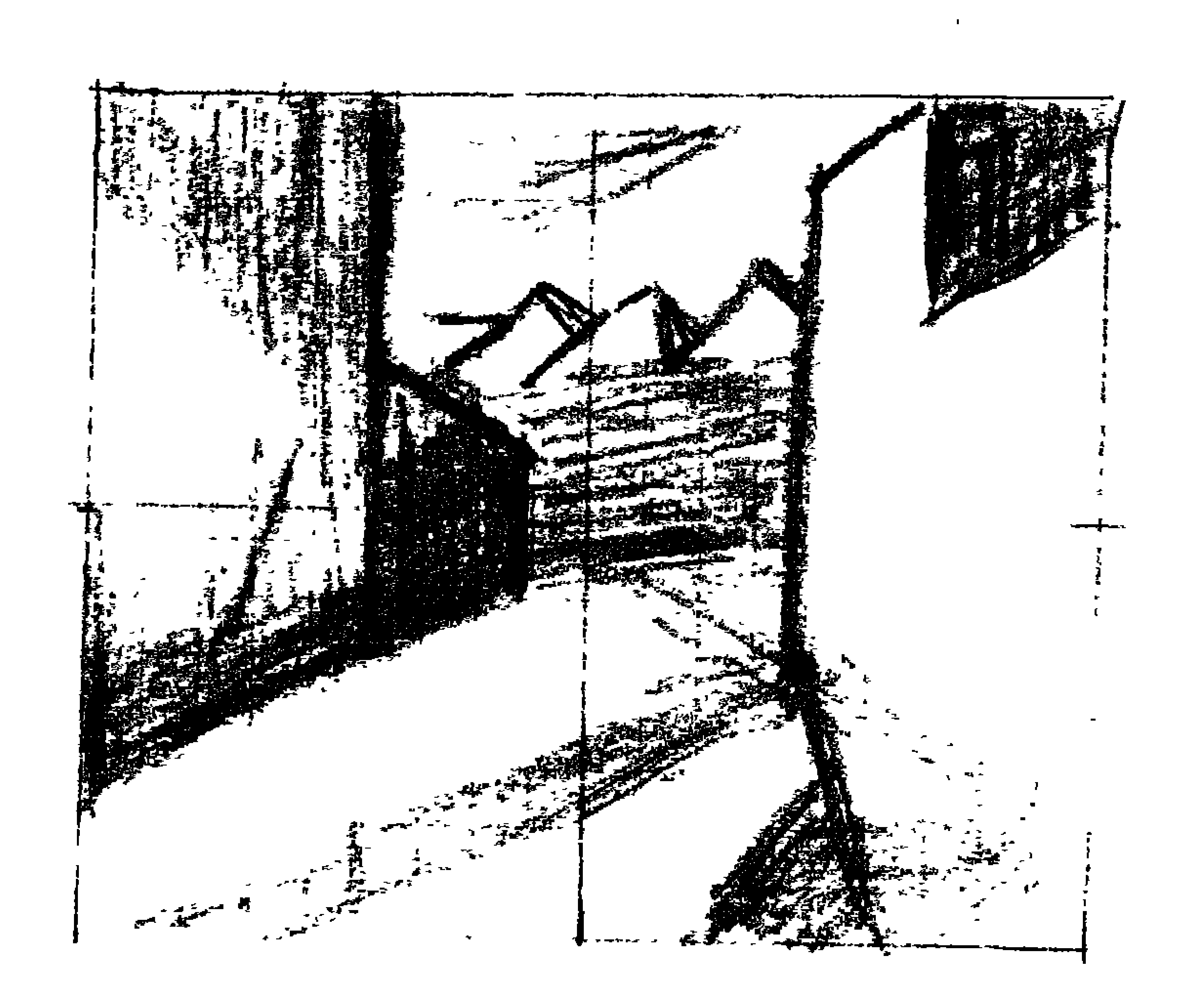
(شكل ١٣ ب)



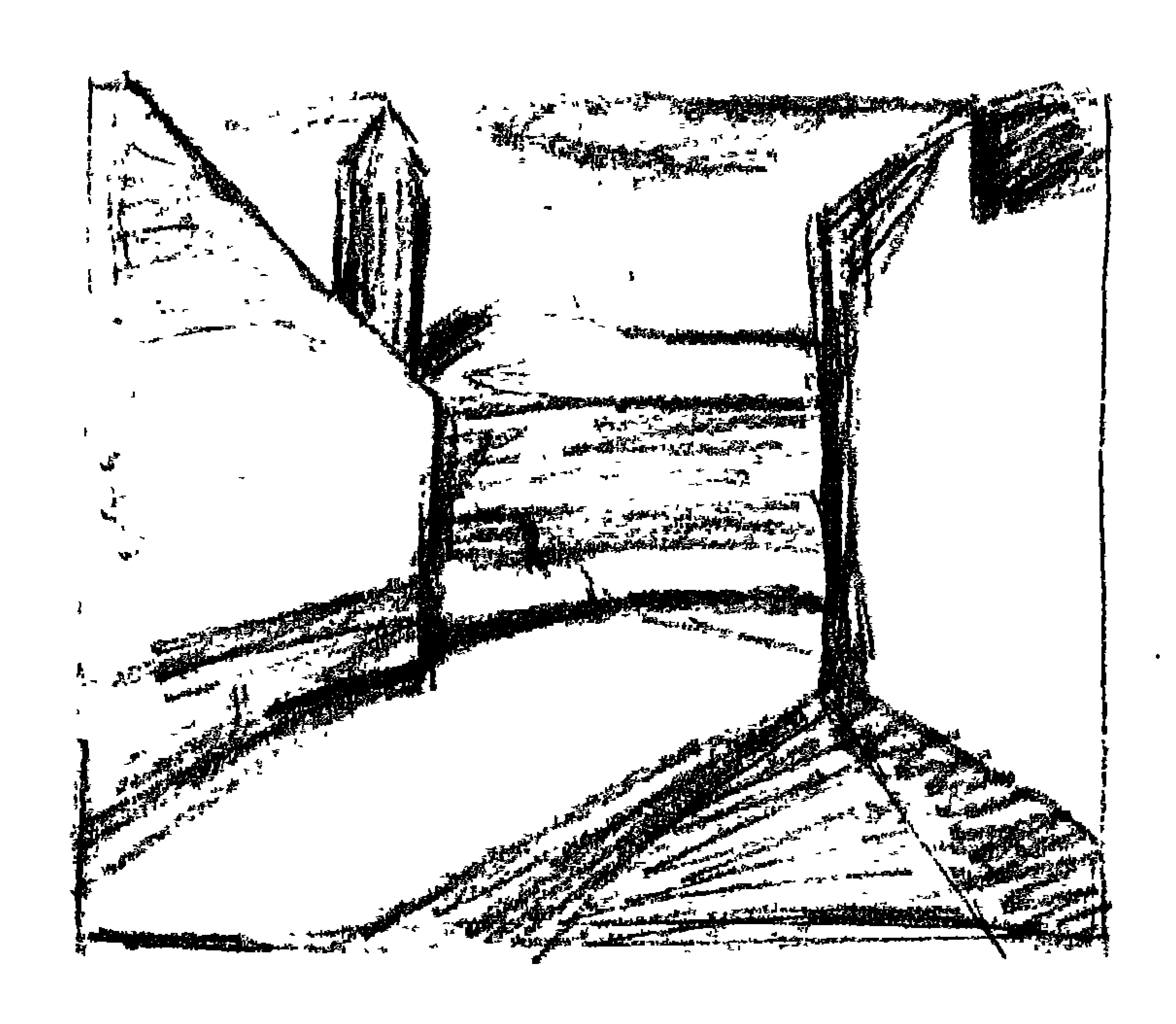
(شکل ۱۳ ج)



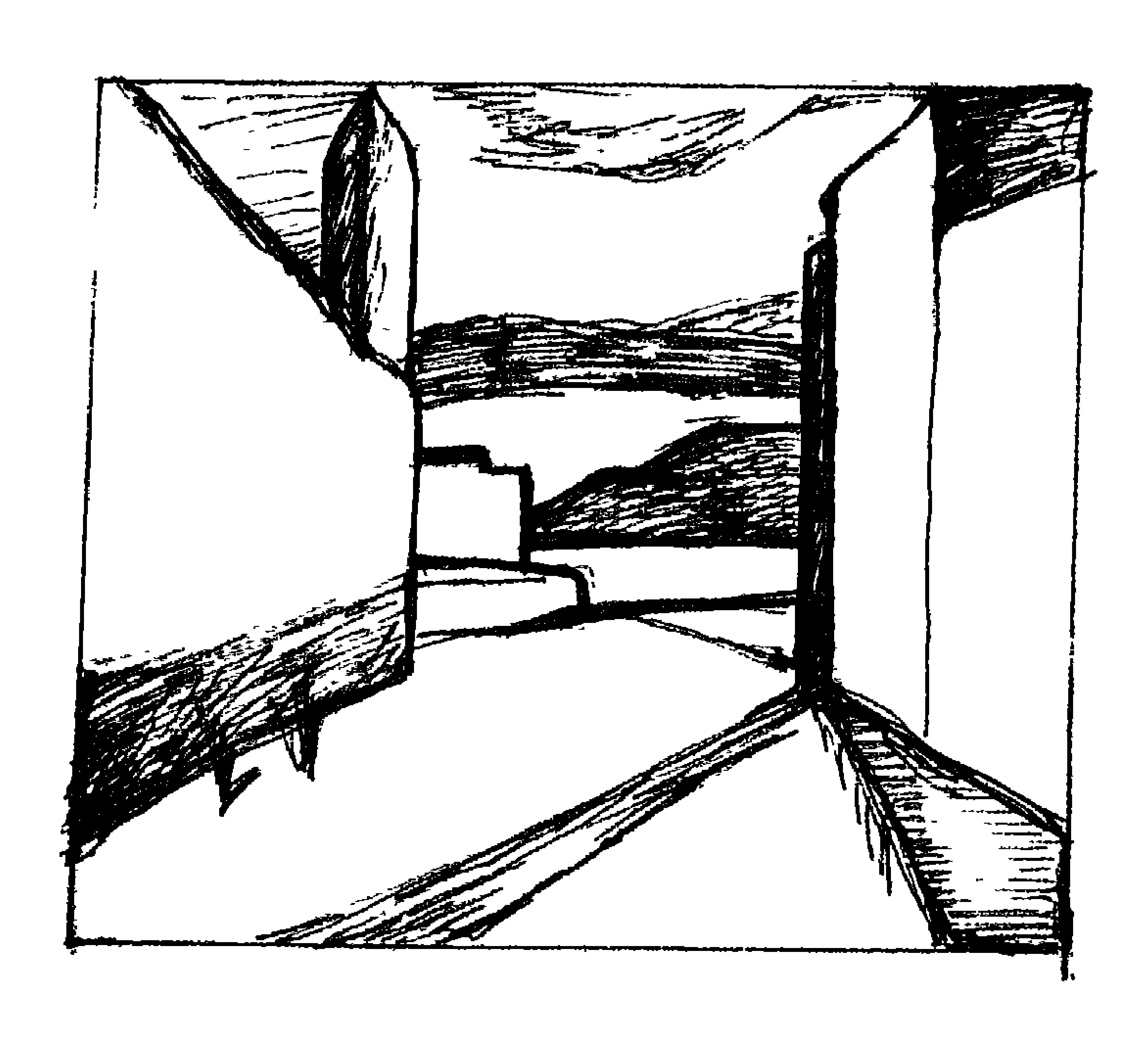
(شکل ۱۳ د)



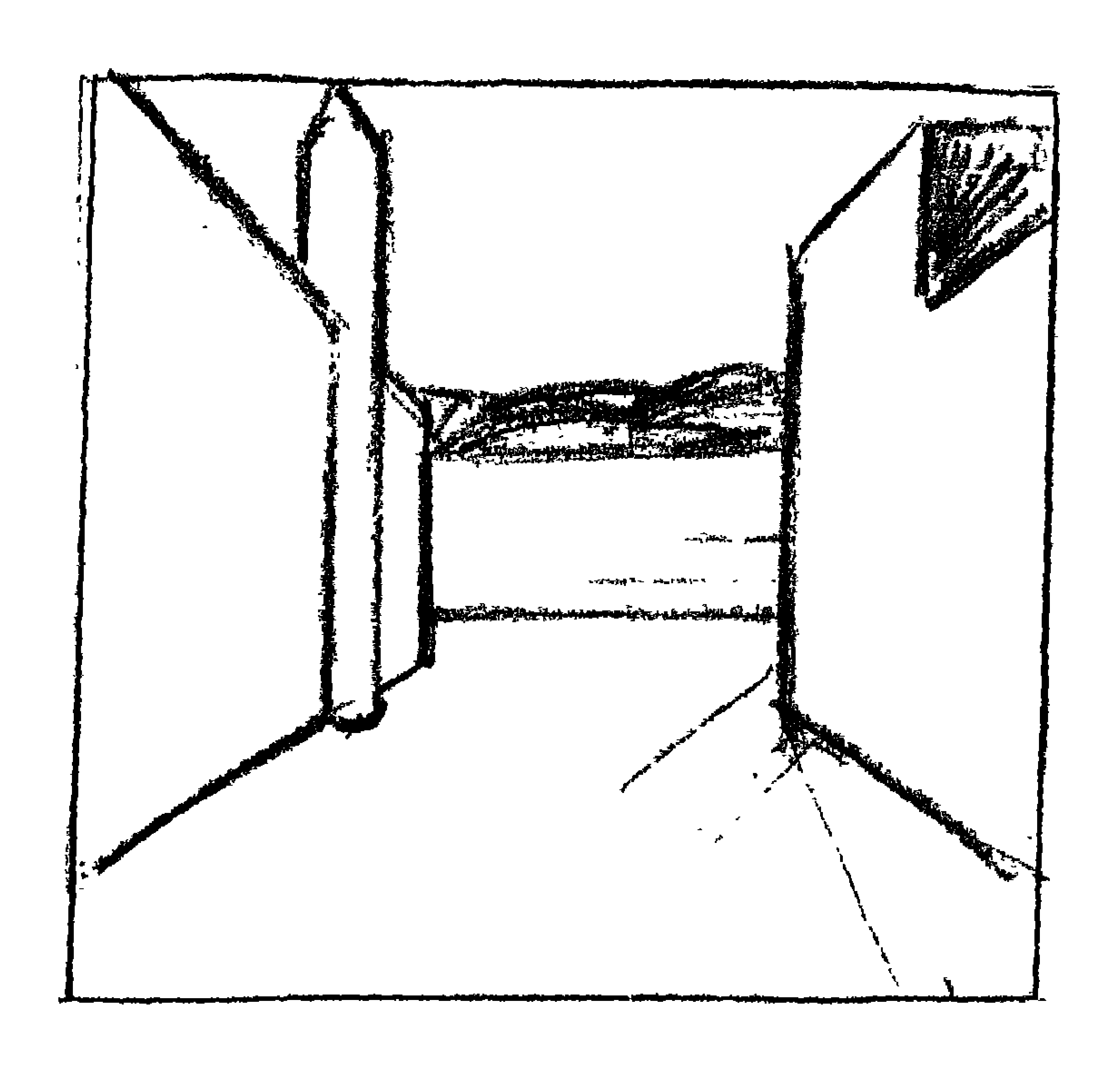
(شكل ١٤ أ)



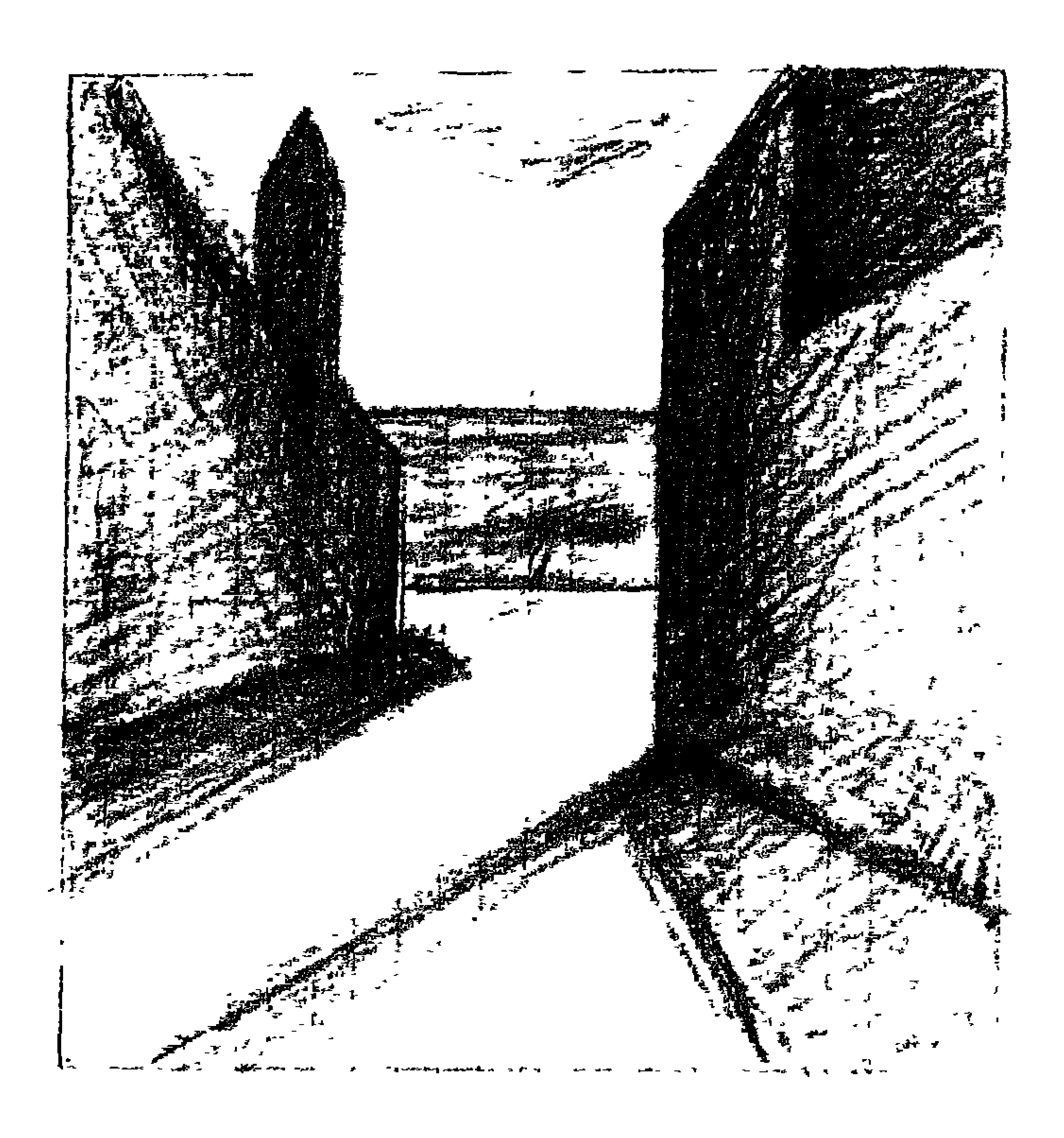
(شكل ١٤ ب)



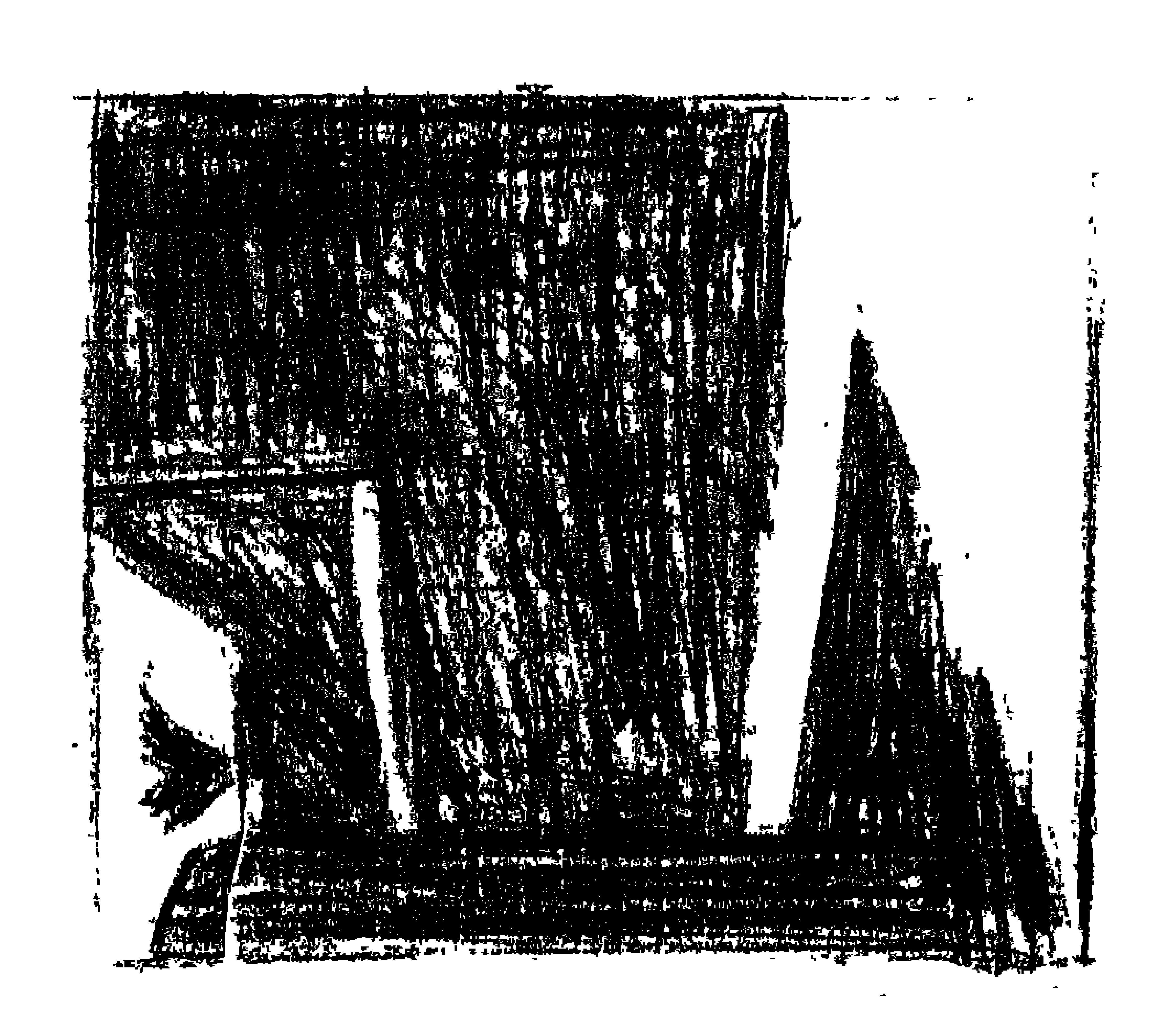
(شكل ١٤ جـ)



(شكل ١٤ د)



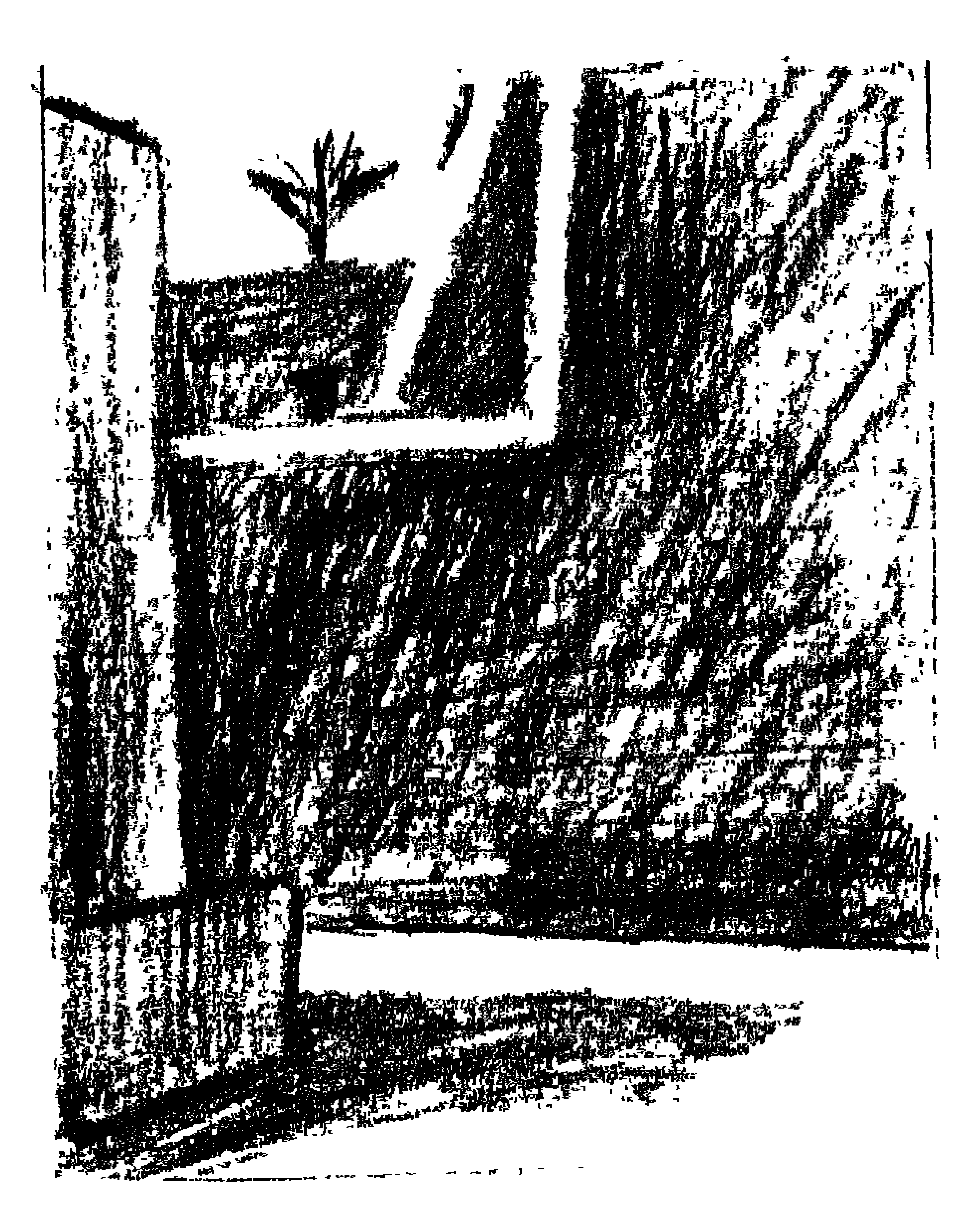
(شكل ١٤ هـ)



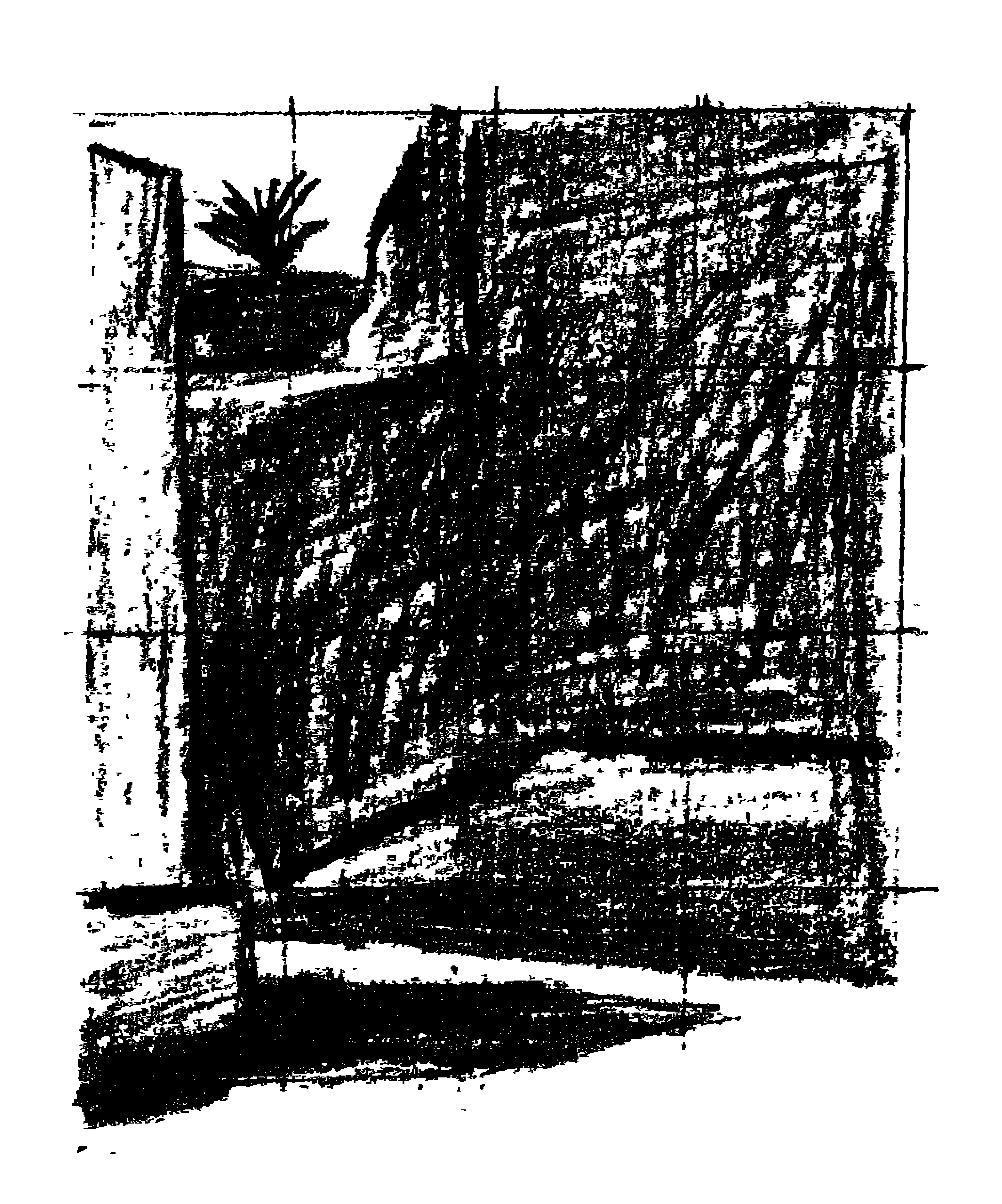
(شكل ١٥ أ)



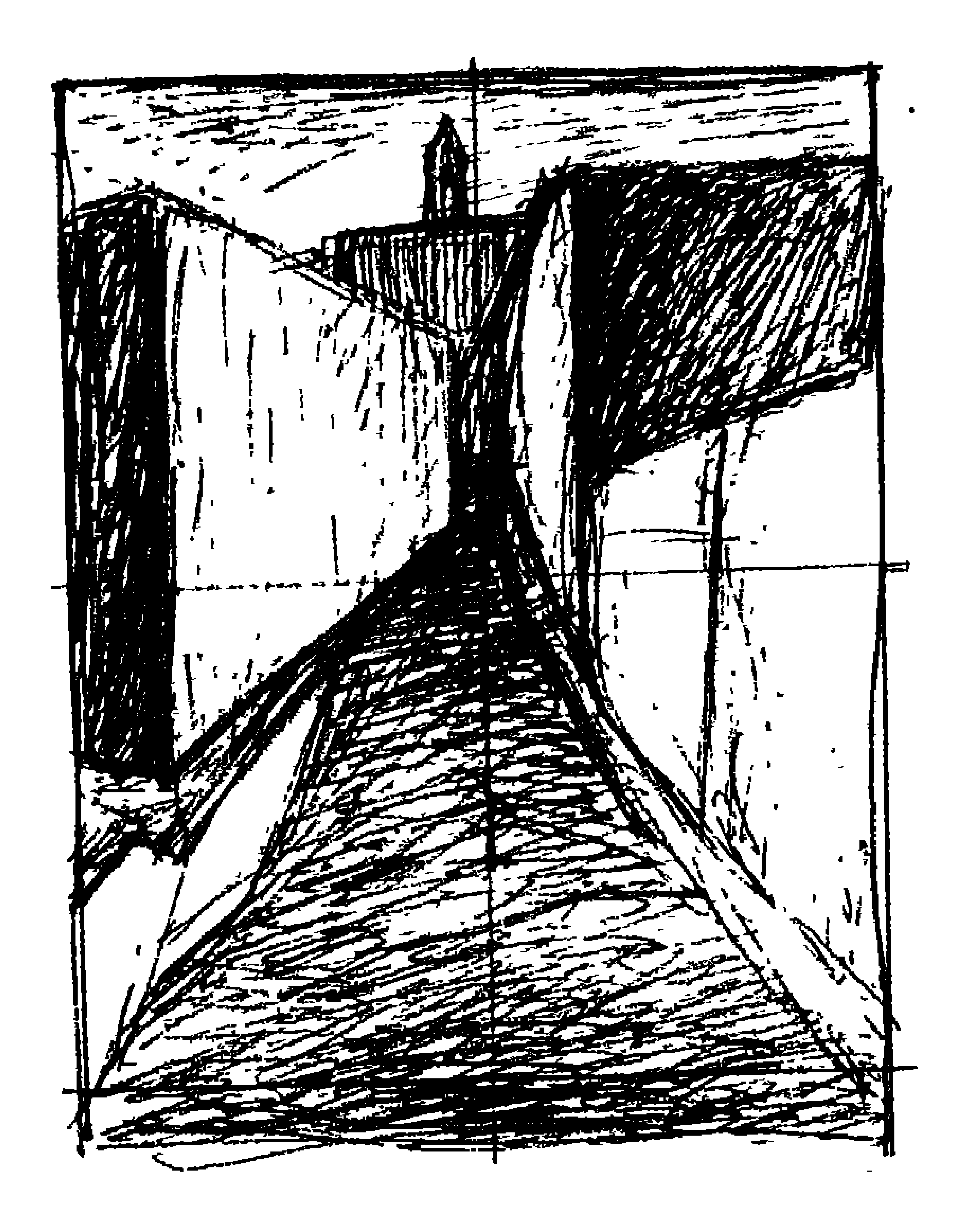
(شکل ۱۵ ب)



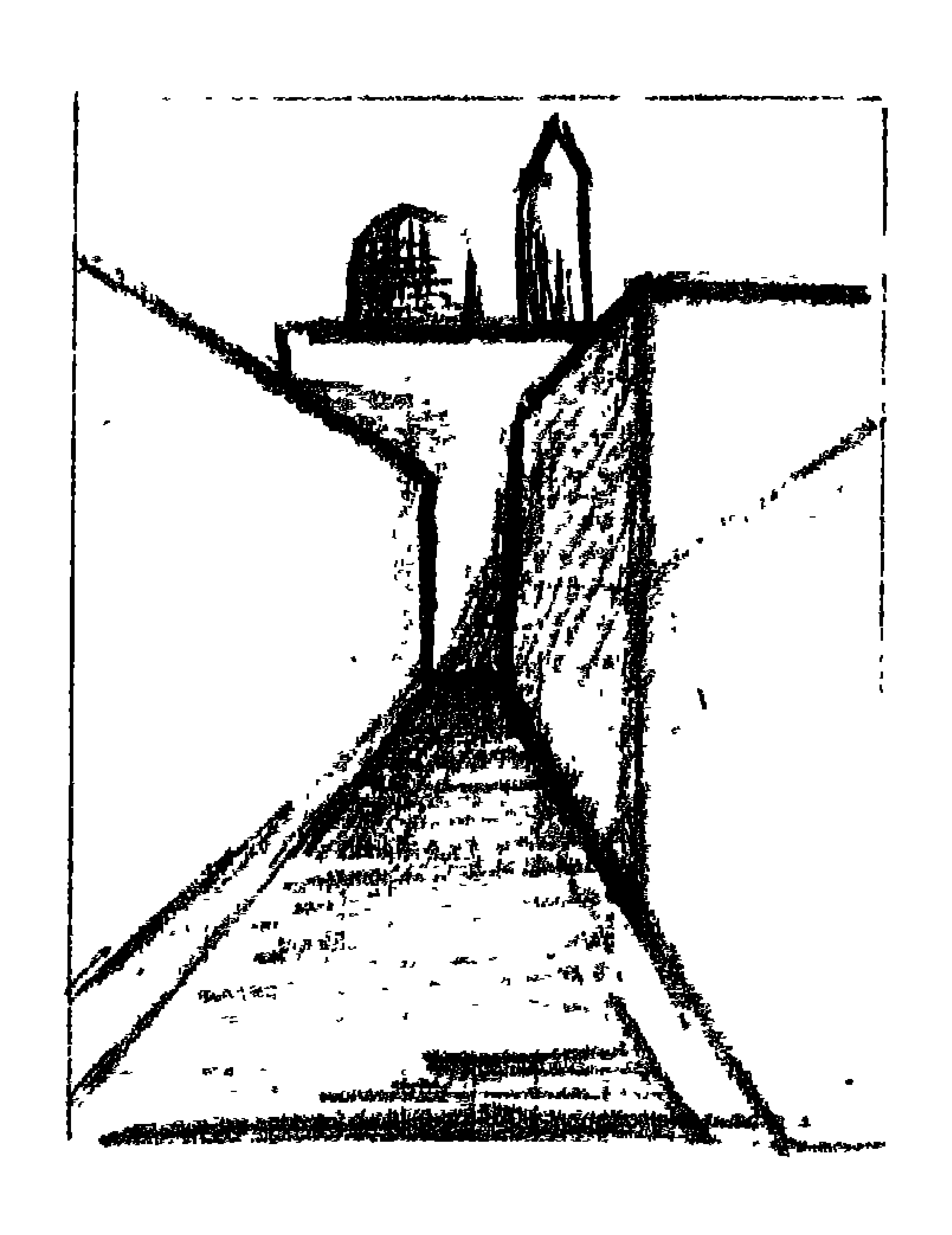
(شكل ١٥ جـ)



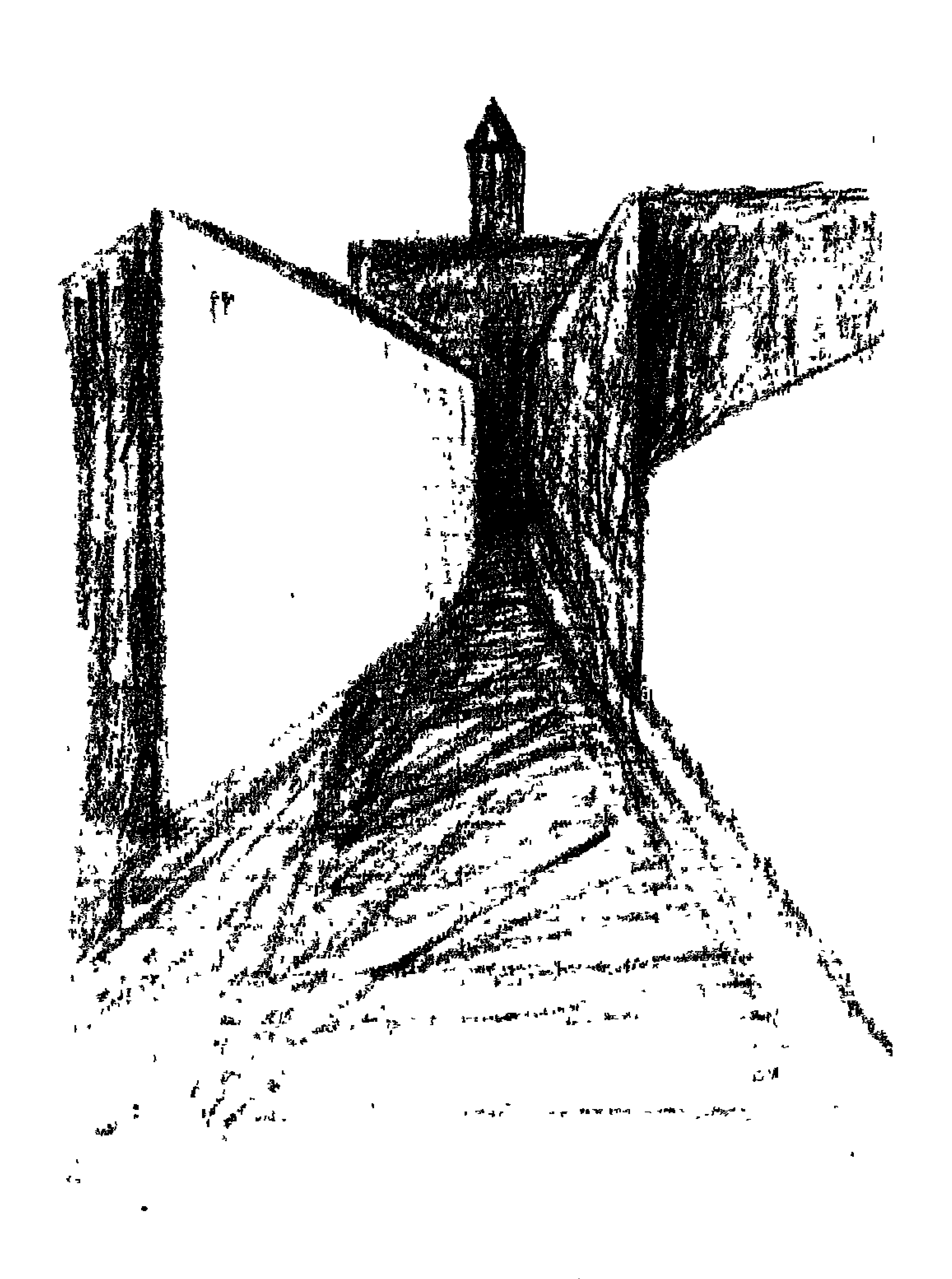
(شکل ۱۵ د)



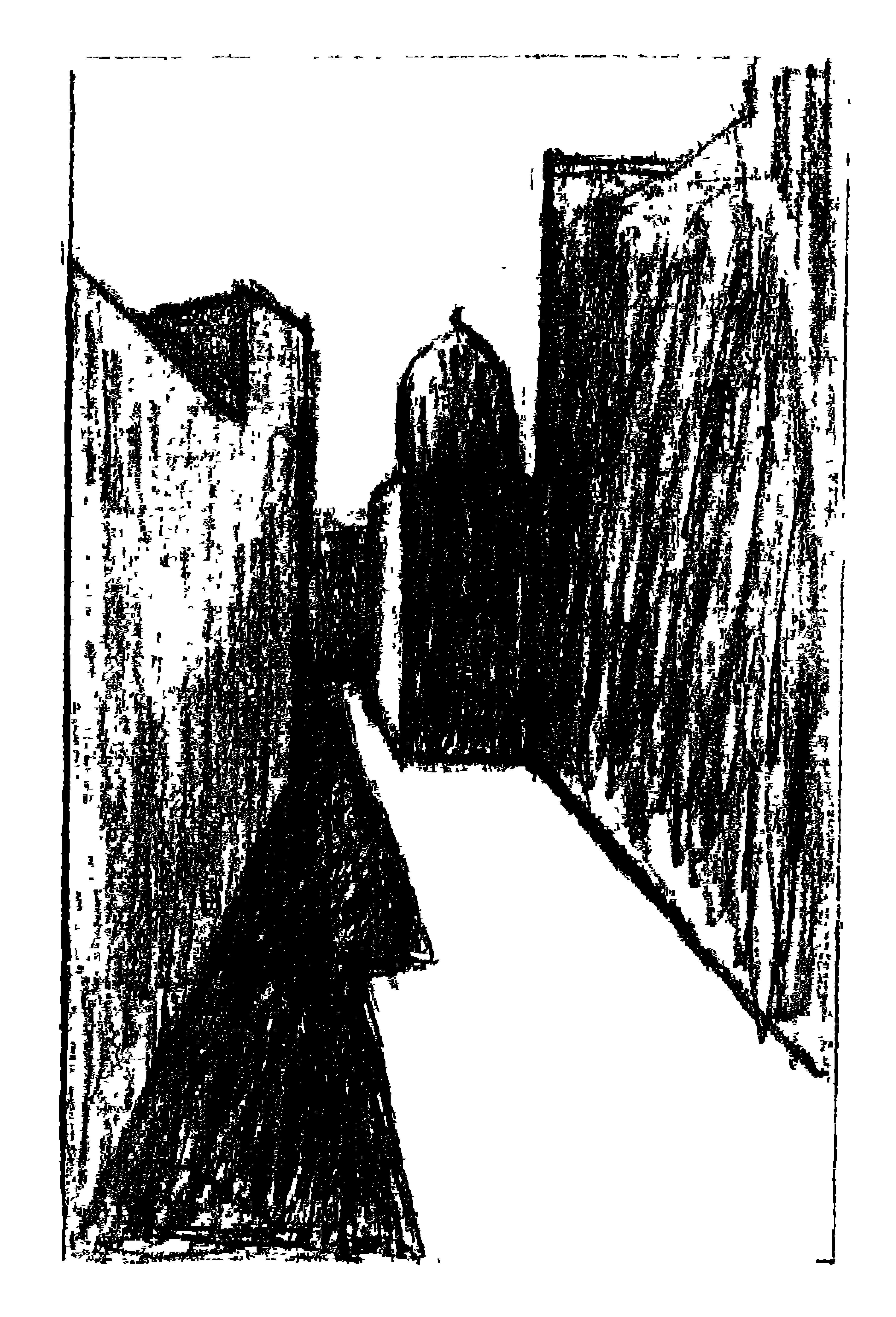
(شكل ١٦ أ)



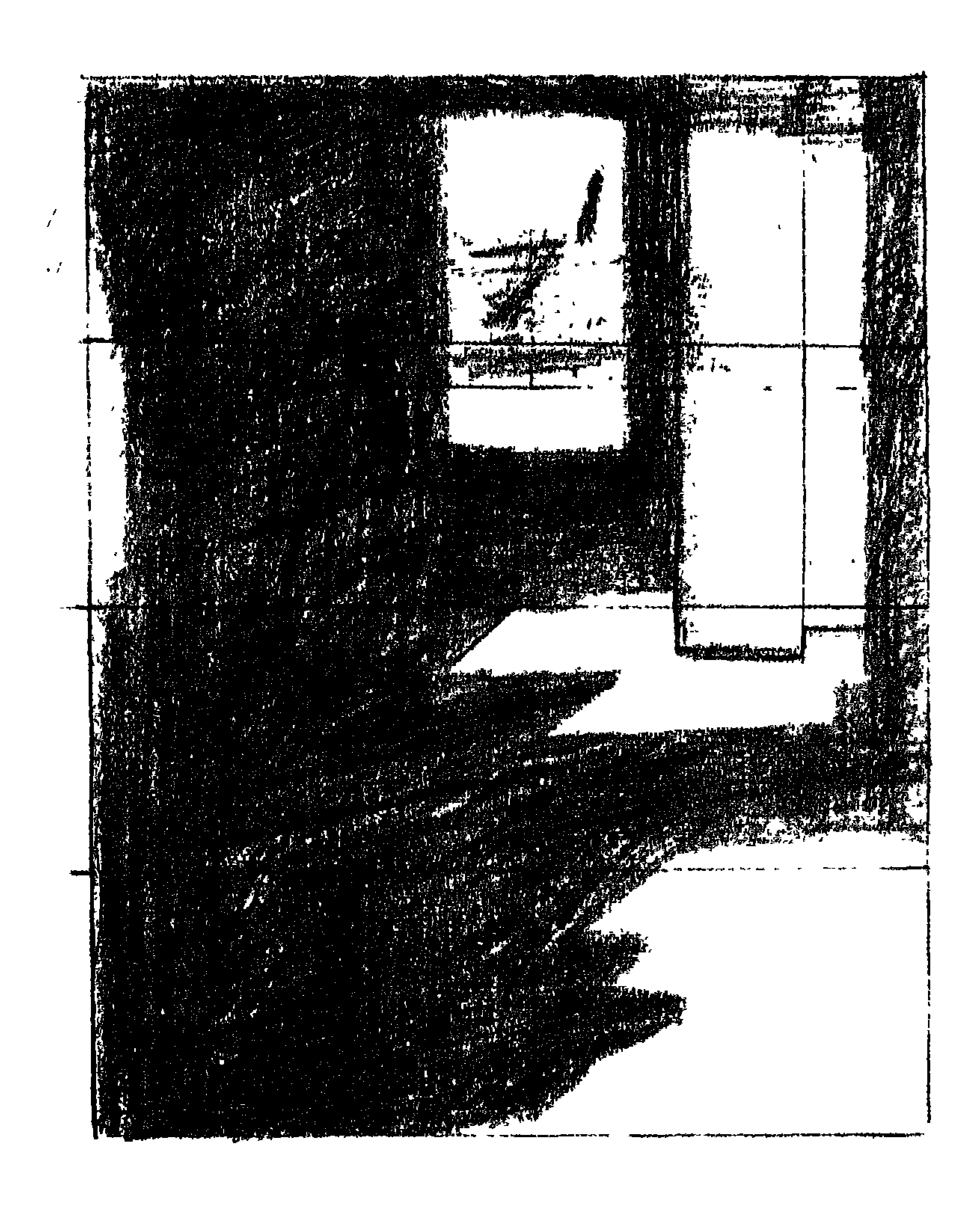
(شكل ١٦ ب)



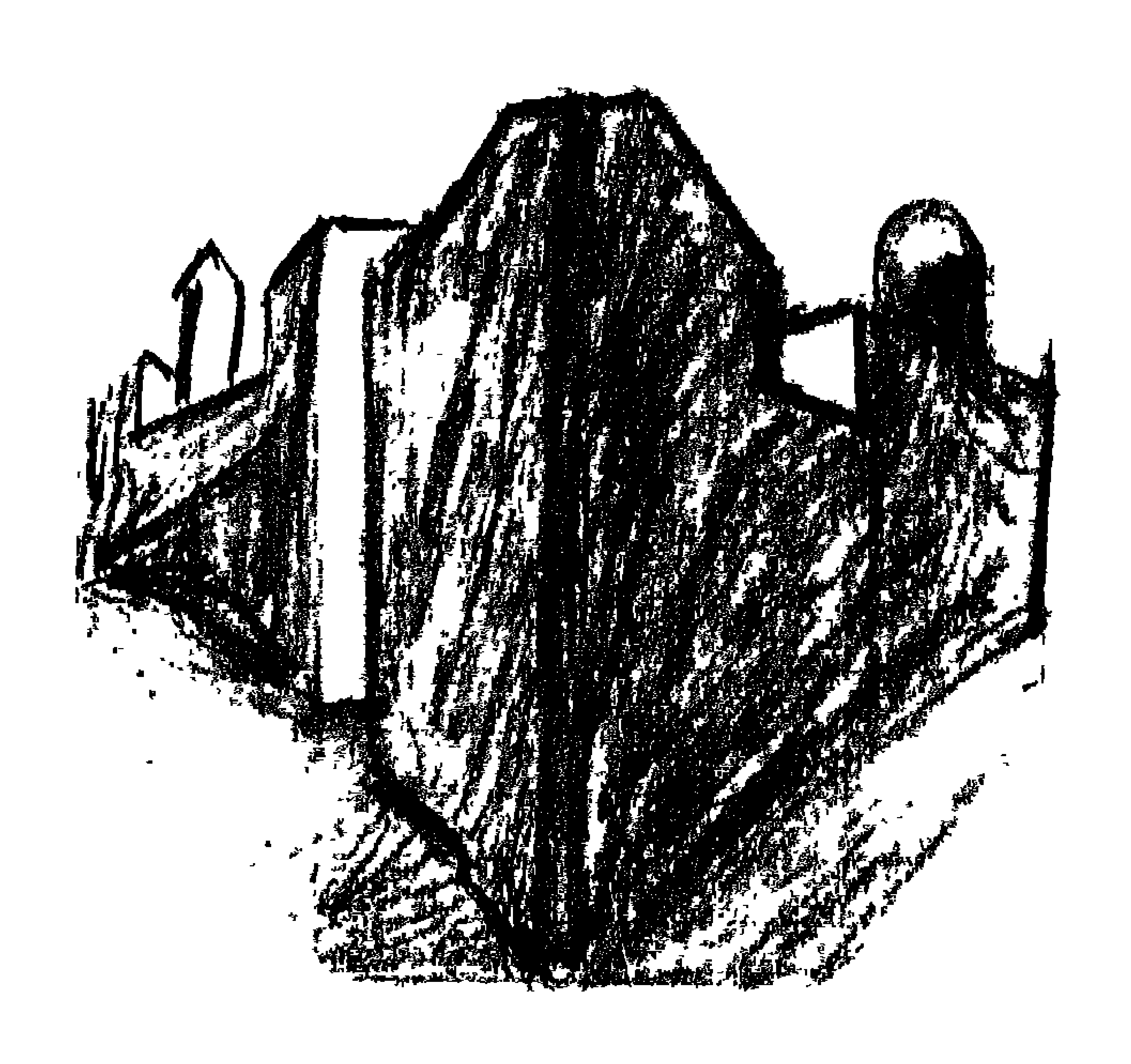
(شكل ١٦ جـ)



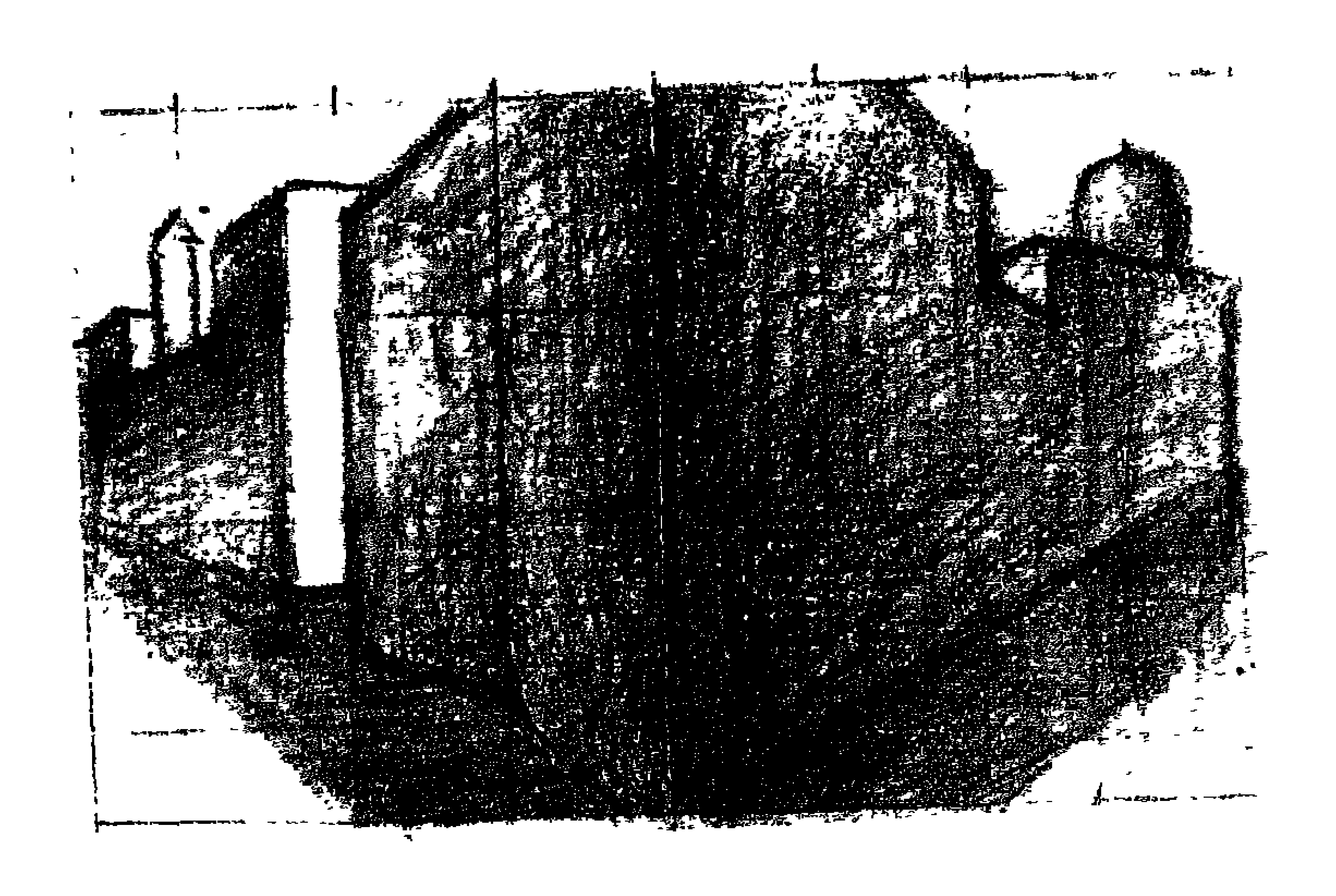
(شكل ١٦ د)



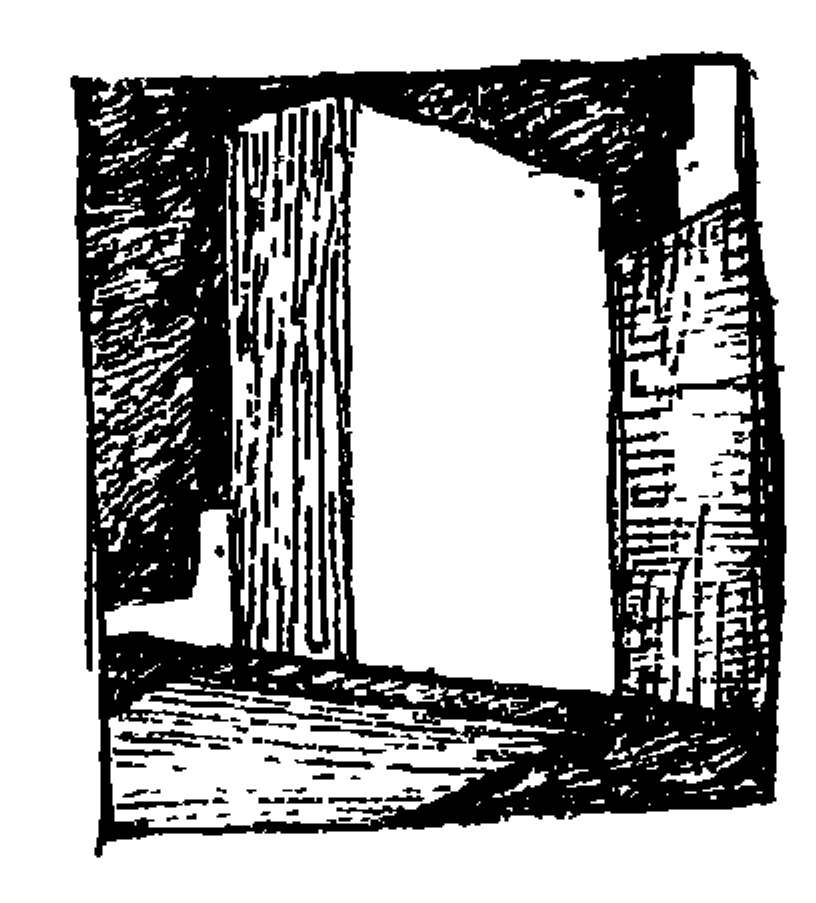
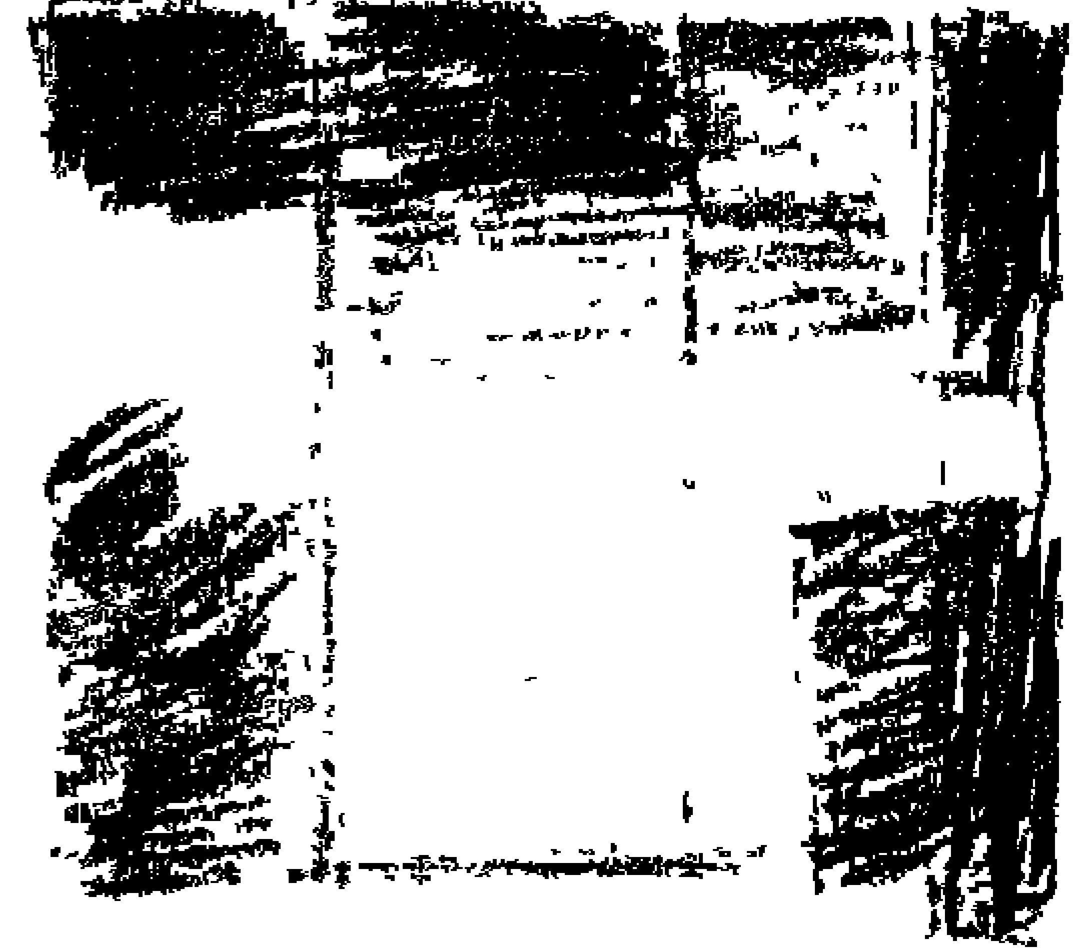
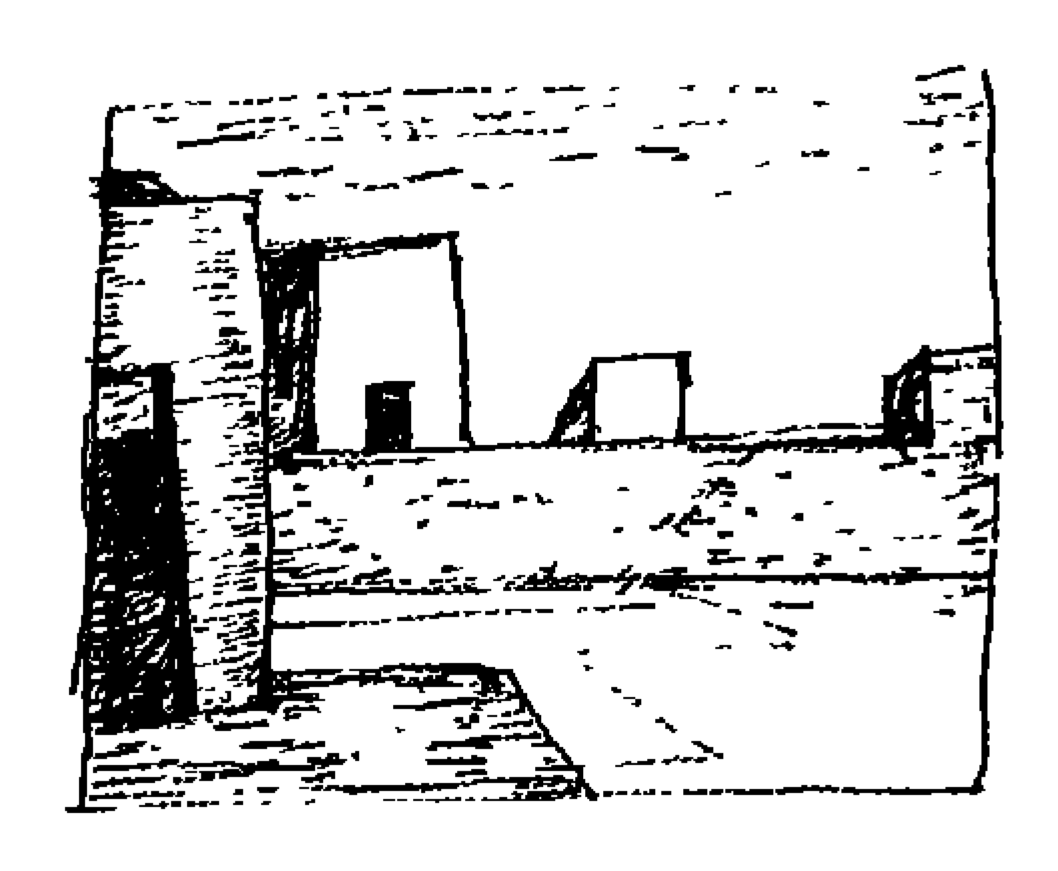
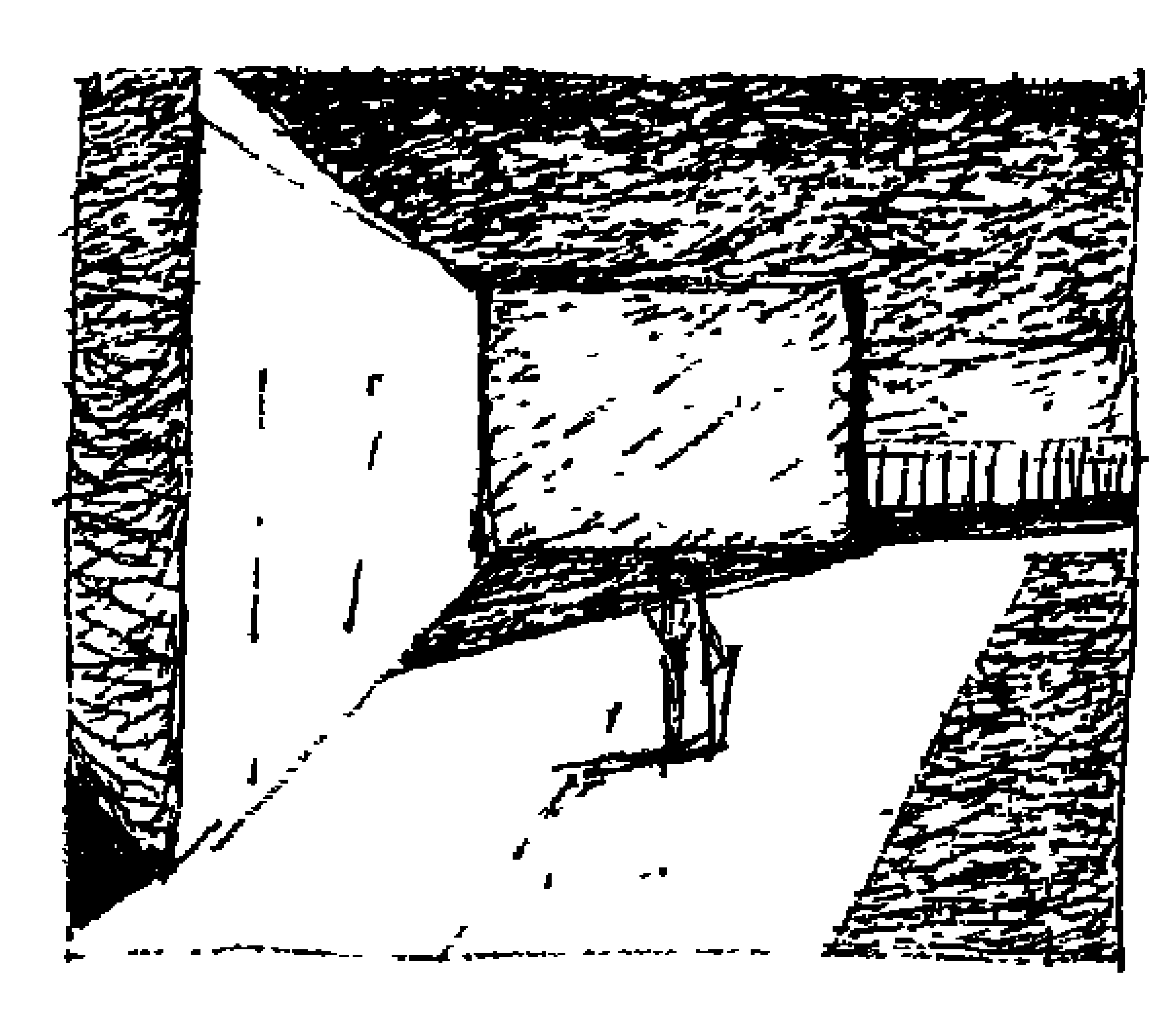
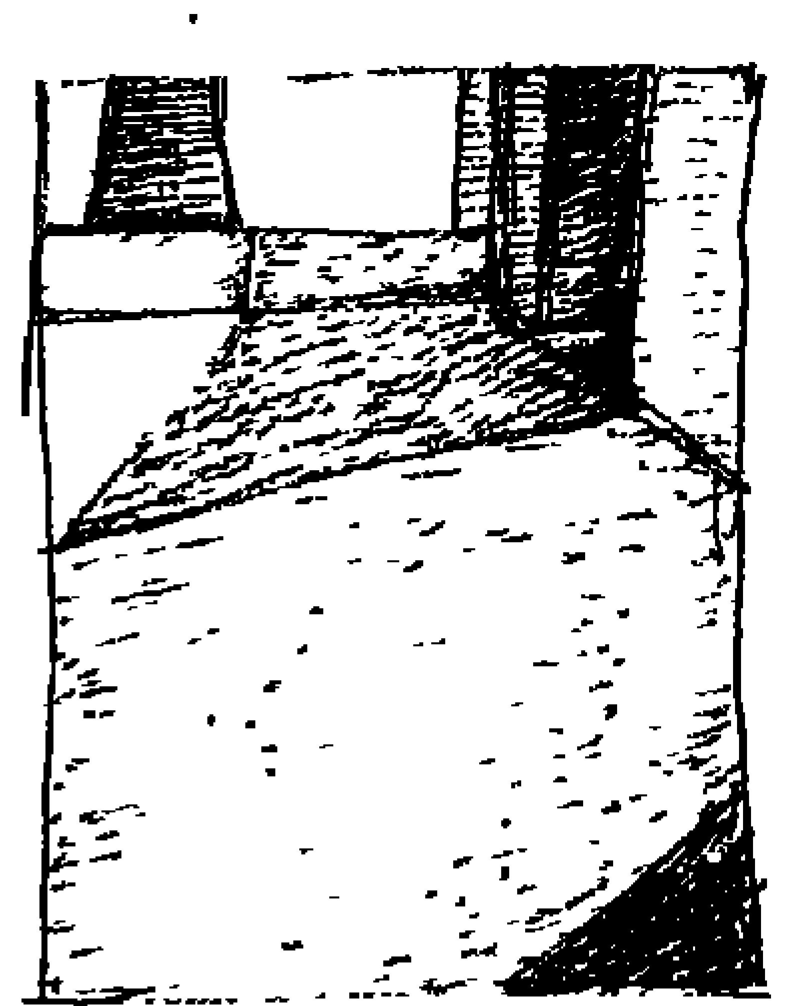
(شکل ۱۷)



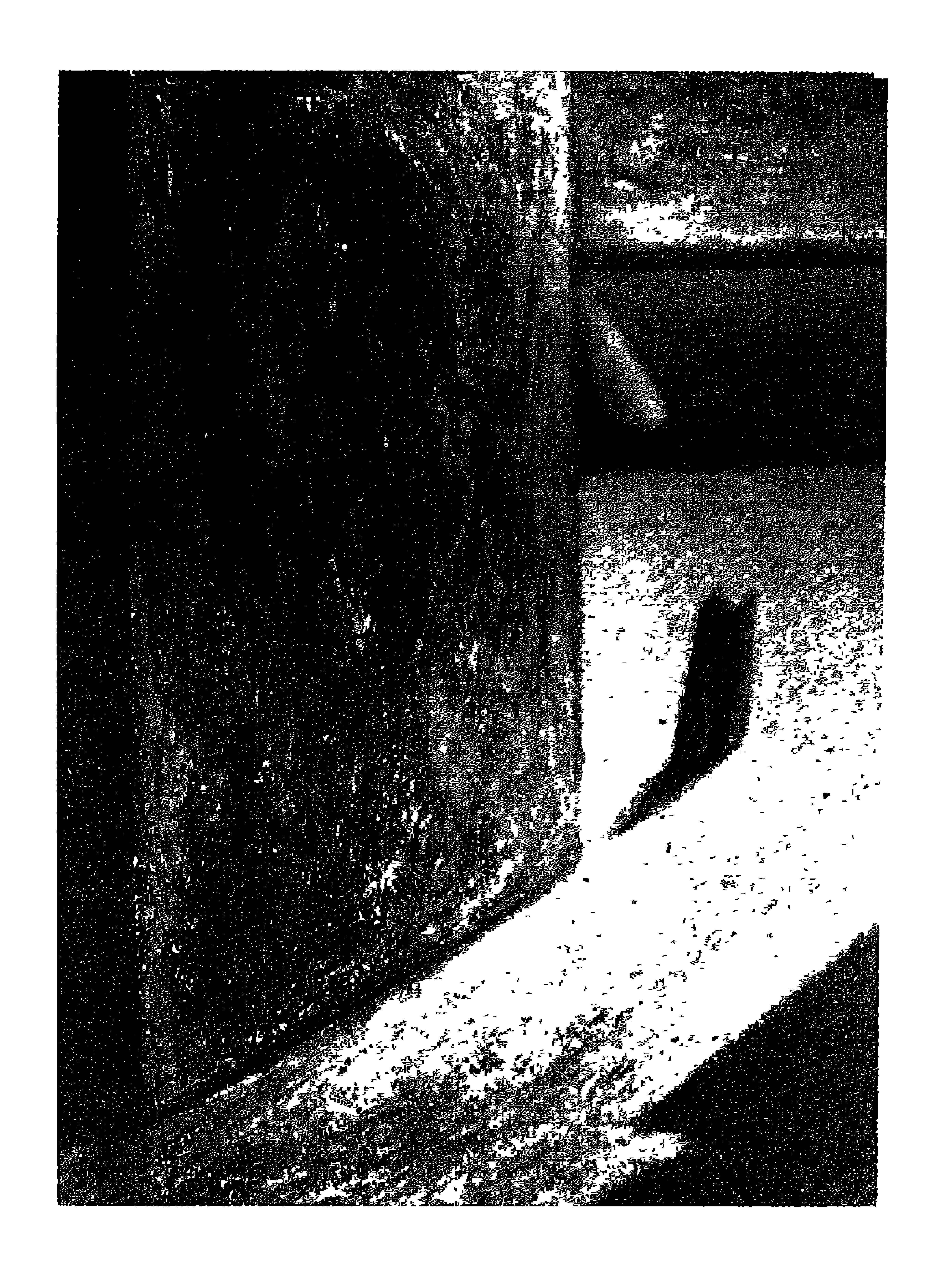
(شکل ۱۸)



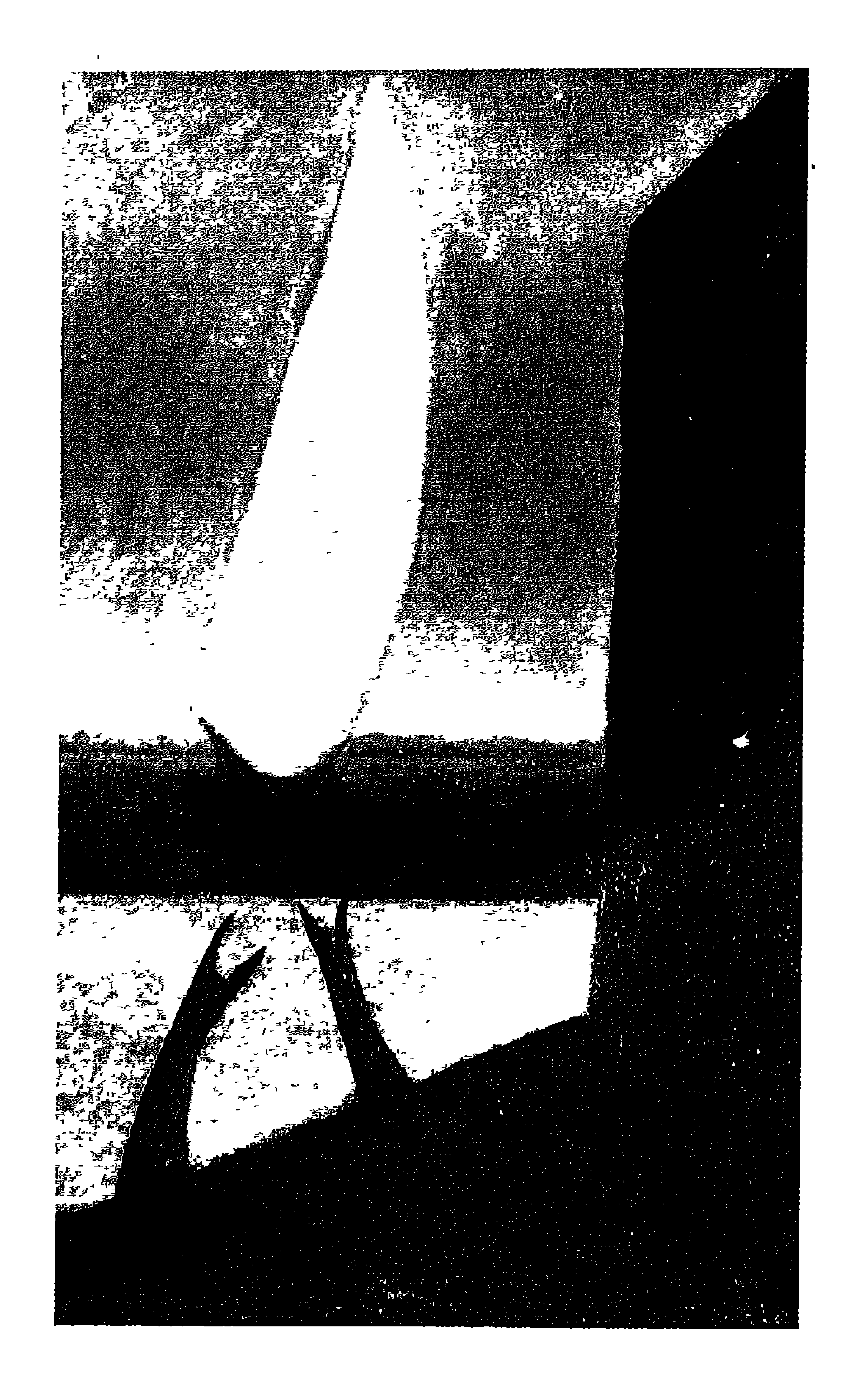
(شكل ١٩)

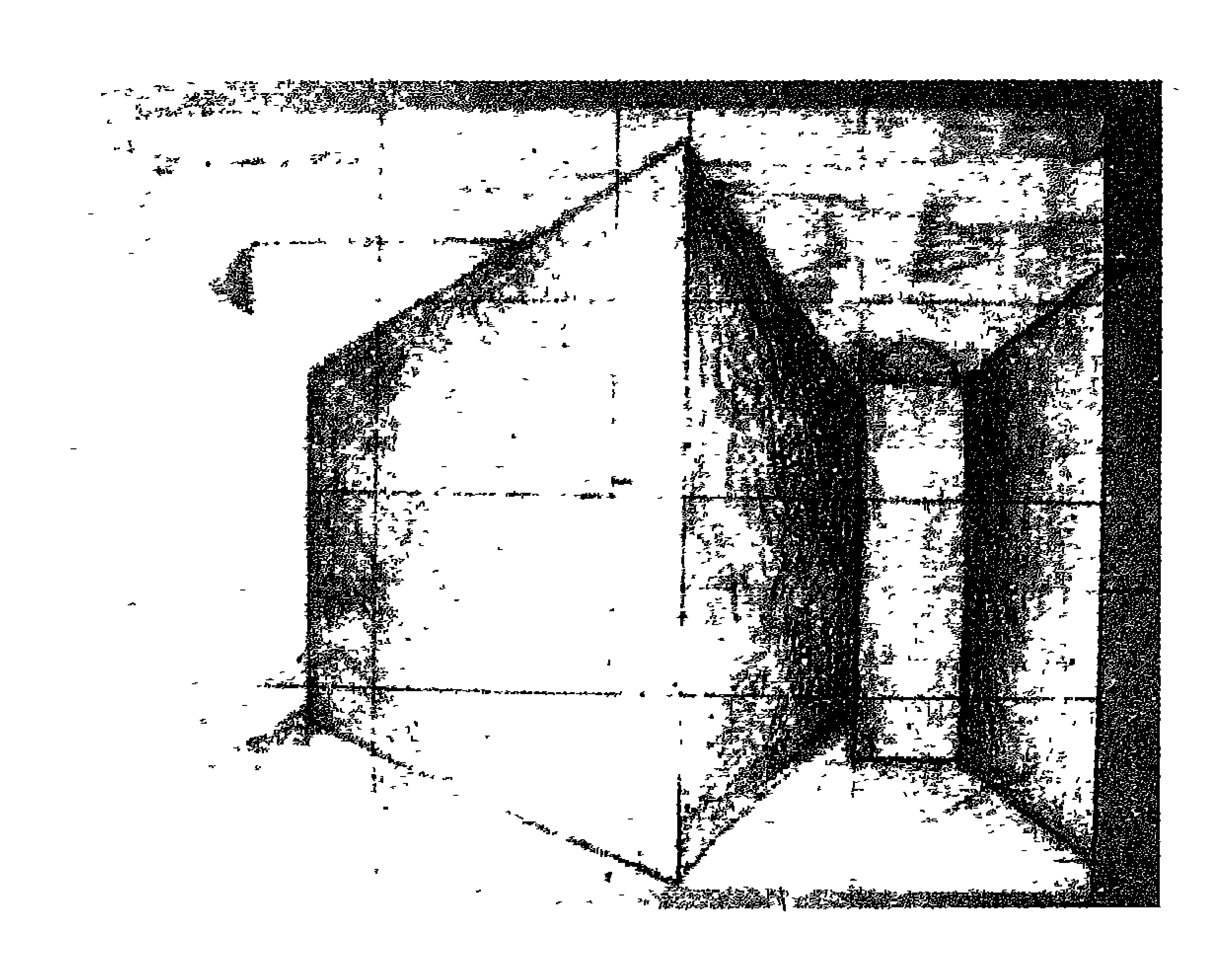
(شكل ٢٠)



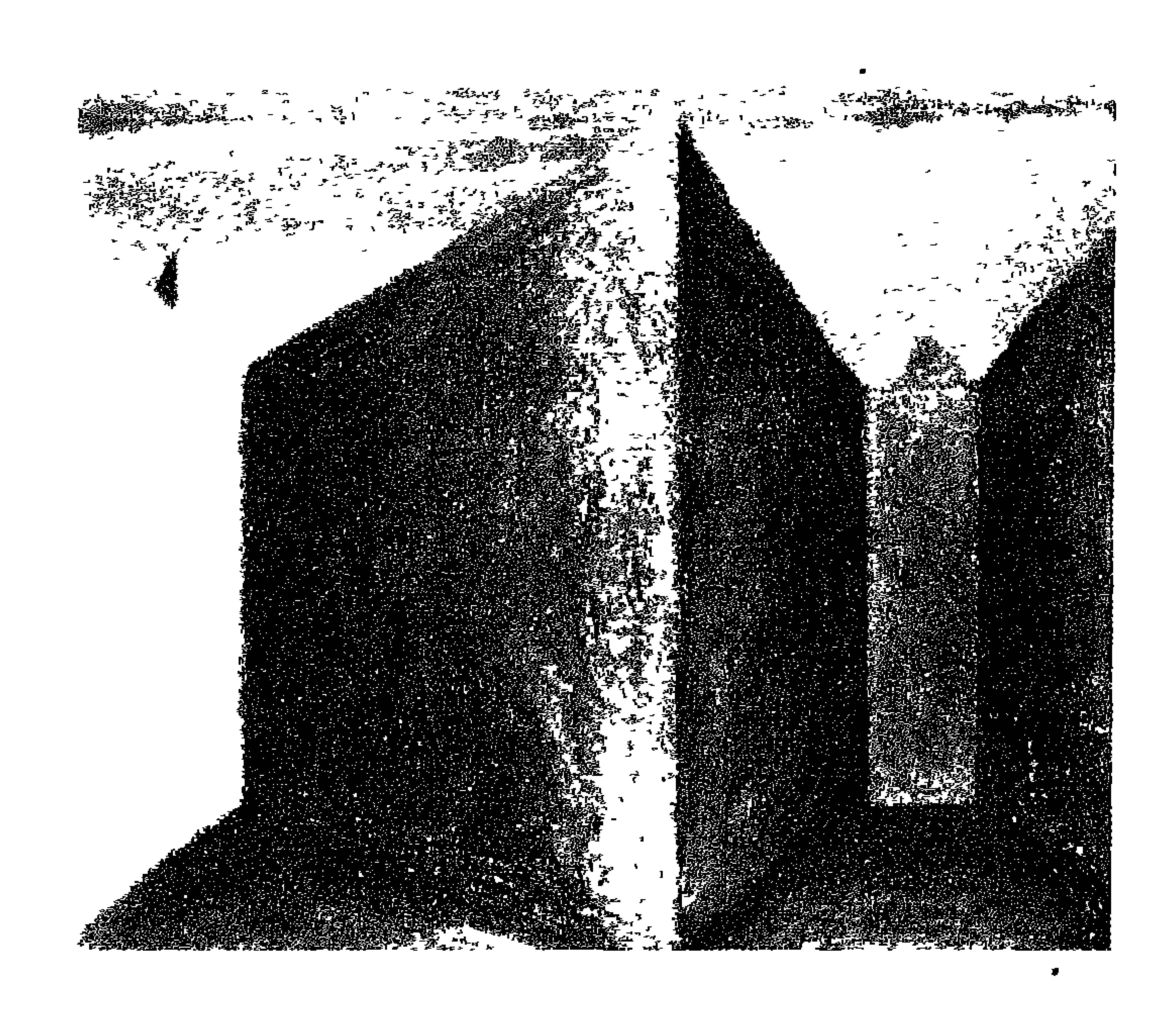
(شكل ٢١)



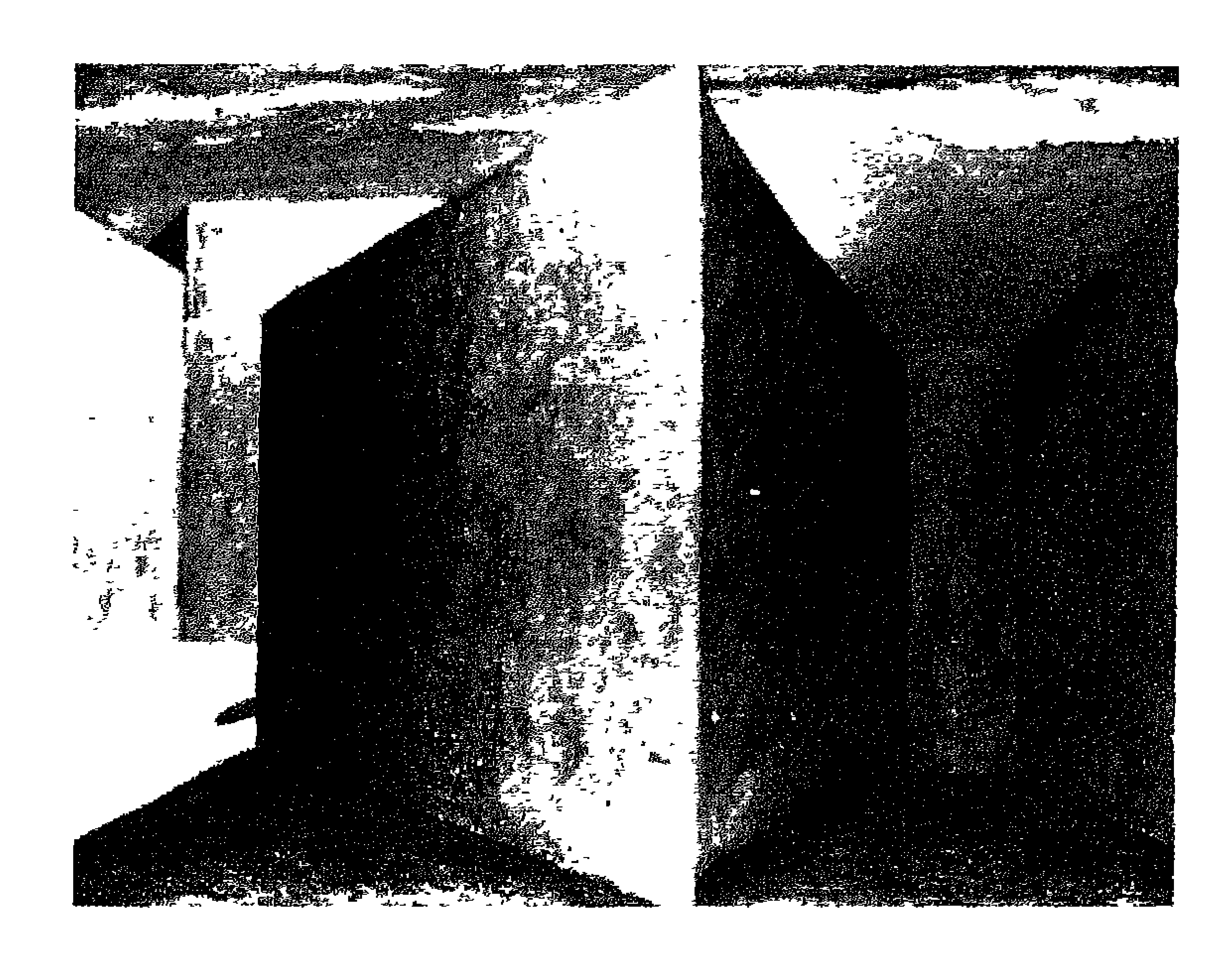
(شکل ۲۲)



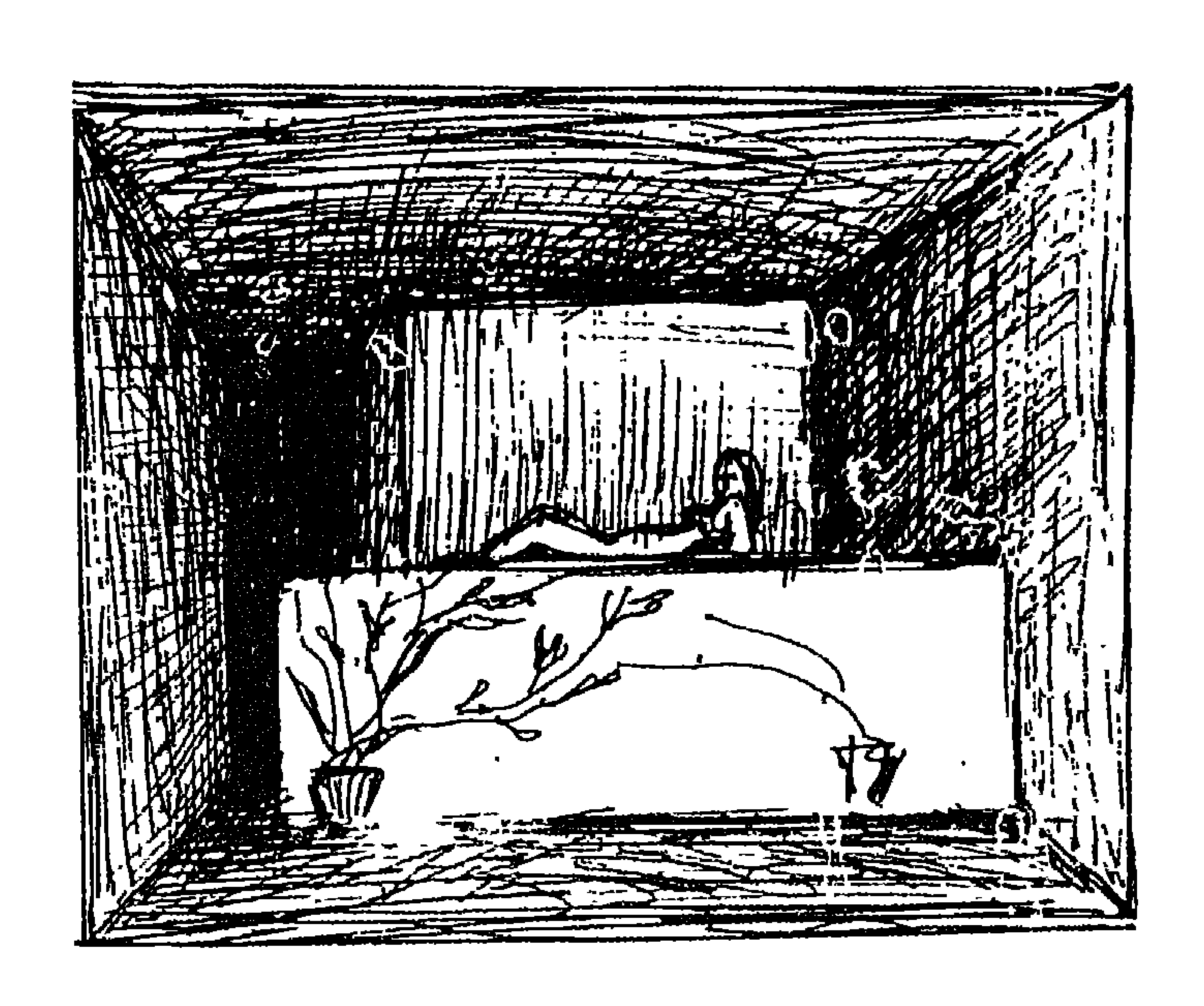
(شكل ٢٣ أ)



(شكل ٢٣ ب)



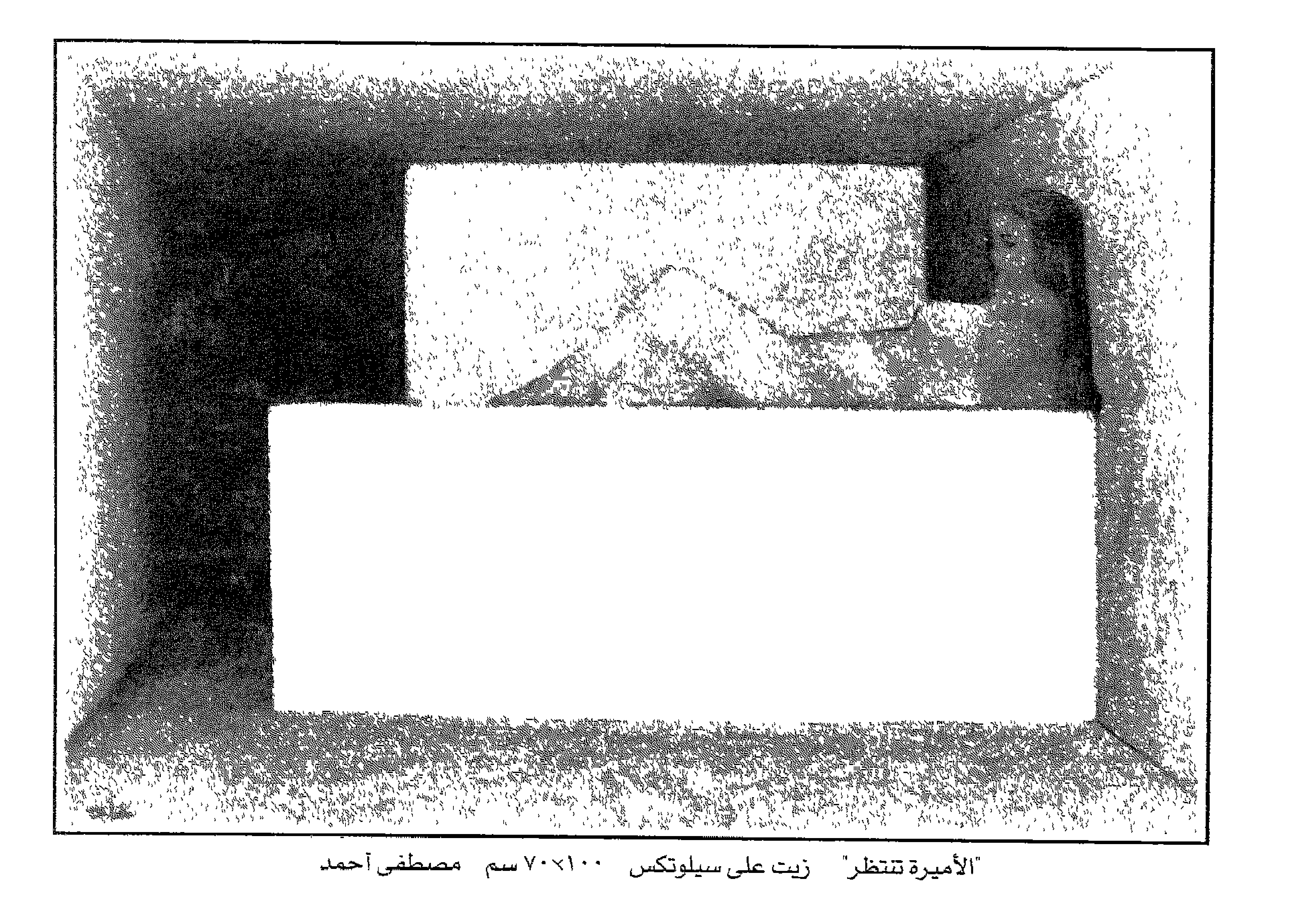
(شكل ٢٣ جـ)



كروكى «الأميرة تنتظر» (شكل ٢٤ أ)

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٧٥٦٥ / ٢٠٠١



"الأميرة تنتظر"   زيت على سيلوتكس   ٧٠×١٠٠ سم   مصطفى أحمد



"العمل فى الحقل" ريت على خشب ٤٨×٨٨ سم مصطفى أحد